

## La Novela Inglesa a partir de Dickens

Charles Dickens (1812–1870) es el autor más destacado de toda la novelística del siglo XIX; se trata del novelista más grande que haya dado Inglaterra. Después de sus preliminares *Sketches by Boz* (*Esbozos por Boz*, 1836), publicó *Papeles póstumos del Club Pickwick* (1836–1837), la novela cómica suprema de nuestra lengua. La comedia no se halla nunca superpuesta, pues se trata de una expresión realizada sin esfuerzo de una visión cómica de la vida. Dickens parece ver las cosas de manera diferente en una forma agradable y exagerada, y en su primera obra pasa con enorme exuberancia de una aventura a otra, sin pensar para nada en un argumento o en un plan. Se ve coartado por la época que le tocó vivir, que le exige sentimientos y reserva, pero en el espacio en el que le está permitido moverse corretea de un lado a otro como si no conociera límites. Si hubiera tenido la suerte de verse estimulado por un público menos remilgado habría podido ser shakespeariano. Dickens disfrutó de la vida, pero odiaba el sistema social en el que había nacido. Existen numerosos indicios de que se encontró a medio camino de convertirse en un revolucionario, y en muchas de las últimas novelas iba a atacar la corrupción de su época. Sin embargo, esa misma época le exigiría su tributo al imponerle que, si quería que sus novelas fuesen populares, debían conservar las convenciones de la clase media por lo que se refiere a moralidad y a vocabulario. Nunca se vio menos obstaculizado por las restricciones que en los *Papeles póstumos del Club Pickwick*. En *Oliver Twist*, que seguiría a aquéllos en 1837–1838, el sentimiento comienza a imponerse al humor, y Dickens, aterrorizado por la crueldad imperante en su época, comienza a sentir el deber de comunicar un mensaje a través de la ficción a su insensible generación. Pero algunos historiadores sociales modernos han asegurado que ocultó en buena medida hasta qué punto habían llegado a ser maltratadas las clases sociales más bajas. Su imaginación es todavía abundante cuando cuenta la historia del muchacho pobre y virtuoso que se vio sometido a peligros y tentaciones; y su fuerza descansa menos en las pasiones que en las escenas bajas, en el humor y la sátira, cuyo centro es la figura del señor Bumble. En *Nicholas Nickleby* (1838–1839) el argumento va adquiriendo importancia y sus personajes con la misma firmeza de trazo que Ben Jonson había utilizado en el siglo XVII. La sátira abunda en las escenas de la escuela de Yorkshire, al tiempo que lo mejor lo encontramos en el humor del teatro de Vincent Crummles y en su compañía. *The Old Curiosity* (1840–1841) nos presenta al sentimiento trascendiendo al humor, sobre todo en la muerte de Little Nell: se siente como si el único ritual conocido por el público de clase media de Dickens fuese el de las pompas fúnebres. *Barnaby Rudge* (1841), relato sobre el motín de Gordon, es la primera incursión de Dickens en el campo de la novela histórica y, en ella, el argumento, que en los *Papeles del Club Pickwick* apenas contaba para nada, va adquiriendo una importancia cada vez mayor. Antes de publicar *Martin Chuzzlewit* (1844) había realizado su gira americana y las escenas que de aquel continente aparecen en esta novela significarían una ofensa; pero todo Dickens está aquí: Pecksniff y sus hijas, Sarah Gamp, Tom Pinch, la gentil y amable figura dickensiana de Mark Tapley, fuerte y virtuoso, y una gran variedad de personajes y de episodios muy bien tratados. Entre 1843 y 1848 escribiría sus *Christmas Books*, incluido *A Christmas Carol*. Esta última, quizá la más peculiar de todas sus obras, nos muestra su creencia en la bondad humana llevada casi hasta el misticismo. *Dombey and Son* (*Dombey e hijo*) manifiesta ya en 1848, por su mayor control sobre los sentimientos, hasta qué punto había ido progresando su arte si tomamos como punto de referencia *The Old Curiosity Shop*. En *David Copperfield* (1850) llevaría hasta el final la primera fase de su novelística en una obra que posee un fuerte elemento autobiográfico y con personajes tan logrados como Mikawber y Uriah Heep. De todos mis libros –escribía Dickens–, es éste el que más me gusta.

*Bleak House* (1853) es la novela más consciente y profundamente planificada de toda la obra de Dickens, y es en ella evidente que su arte ha progresado mucho desde la espontánea alegría de los *Papeles póstumos del Club Pickwick*. Le seguiría *Hard Times* (1854), novela dedicada a Carlyle. Aunque a lo largo de toda su obra Dickens se dedica a atacar las condiciones sociales de su época, aquí insiste especialmente en el tema. En Coketown y en el señor Gradgrind satiriza completamente el sistema del *laissez-faire* de la escuela de Manchester y sugiere que su culto interés propio no es otra cosa que inculta crueldad. Un perjuicio social será también el hilo conductor de *Little Dorrit* (1857), en el que Dickens ataca la Oficina del Circunloquio y los

métodos de la burocracia: la descripción de la vida en prisión, que había sido un motivo cómico en los *Papeles del Club Pickwick*, se ha convertido ahora en un tema serio a través del retrato que hace de la cárcel para deudores de Londres en Marshalsea. Con *A Tale of Two Cities* (*Una historia de dos ciudades*, 1859) regresa a la novela histórica e, inspirado por Carlyle, sitúa el tema en la época de la Revolución francesa. Ninguna otra de sus obras nos muestra con mayor claridad lo inesperados y numerosos que eran los recursos de su genio. Completó otras dos novelas: *Great Expectations* (1861) y *Our Mutual Friend* (1864–1865), antes de su muerte prematura ocurrida en 1870, y dejó sin terminar el manuscrito de *The Mystery of Edwin Drood*.

Dickens precipitaría su propia muerte. Desde 1858 hasta 1868 se dedicó a dar recitales dramáticos de sus novelas tanto en Inglaterra como en América. Le proporcionaron cuantiosos beneficios y, a pesar de la fatiga de los viajes, le agradaban los aplausos del público. Ese público era para Dickens como un vino fuerte y, para asegurarse de su calidad, tenía que agradar al público. Esto era bien cierto, no sólo de los recitales, sino también de las propias novelas. Shakespeare dio satisfacción al público sin sacrificar su punto de vista, pero Dickens sabía más de lo que revelaba. Su misma naturaleza había sido ganada por una elevada emotividad que le impedía alcanzar el sentido de la tragedia de un Dostoievsky, por ejemplo, o aquella visión total de la vida que convertiría a Tolstoi en el primero entre los novelistas de todo el mundo. Excepto esto, lo tenía todo. Lo mismo que el resto de los grandes artistas, contemplaba el mundo como si se tratase de una experiencia enteramente nueva vista por vez primera, y poseía una extraordinaria versatilidad en el lenguaje, dominando desde la creación cómica hasta la gran elocuencia. Creó personajes y situaciones tan diversos como nunca había conseguido nadie desde Shakespeare e influyó de manera muy profunda en su público hasta el punto de que la concepción del mundo que encontramos en sus novelas ha pasado a formar parte de la tradición inglesa. Desconfió de la razón y de las teorías, pero elevó la pasión y la jovialidad de espíritu a la categoría de virtudes supremas. En sus momentos más reflexivos se daba perfectamente cuenta de que esa alegría de espíritu no podía destruir por sí sola las Coketowns de la tierra. Se guardó principalmente esta reflexión para sí mismo y su intensa emotividad le ayudó a mantenerla entre sombras. Cuando Dickens murió en 1870, con él se fue también una parte insustituible de la vida inglesa, una brillante luz que había iluminado por encima de la monotonía parduzca de la comercialización de aquel siglo, que había pedido a los hombres que regresaran a la risa y a la bondad, y que rompieran con las atrocidades en las que ellos mismos se estaban enredando.

William Makepeace Thackeray (1811–1863) y Dickens son contemporáneos hasta el punto de que algo natural comparar a menudo sus obras. Se hallaban muy alejados el uno del otro por su educación. Dickens recibió unos estudios muy poco regulares: su padre había estado en prisión con cierta frecuencia por deudas y él mismo tuvo muy pronto que comenzar a ganarse la vida trabajando en una fábrica de betún. Thackeray, nacido en Calcuta, hijo de un alto funcionario de la East India Company, se educó en Charterhouse y en Cambridge. Dickens supo lo que significaba la pobreza porque fue pobre, pero para Thackeray ser pobre quería únicamente decir que durante un tiempo había que vivir a crédito. Dickens era excitable mientras que Thackeray, por el contrario, era indolente y necesitaba que alguien le empujase a escribir. Fue periodista durante toda la vida. Hasta 1854 entregó contribuciones al *Punch* con regularidad y después fue editor de *The Cornhill*. Como novelista comenzaría ya tarde con *Vanity Fair* (*La fiesta de las vanidades*, 1847–1848) cuando tenía treinta y seis años. Diez años después se encontraba trabajando en su última novela notable: *The Virginians* (1857–1859). En aquella década espléndida, los ejemplares sensacionalistas de revista que se vendían a un chelín y en los que se publicaban sus novelas llegaron a formar parte de la vida inglesa como un elemento más. Durante aquellos años publicó *Pendennis* (1848–1850), *Henry Esmond* (*Memorias de Enrique Esmond*, 1852) y *The Newcomes* (1853–1855). Murió en 1863, a los cincuenta y dos años de edad, cuando parecía que la vida tenía aun mucho que ofrecerle. Sólo un año antes se había hecho construir una mansión en Kensington. Poseía gustos extravagantes y sus rentas tenían que ir a la par con ellos. No se había hecho para él la casa pequeña, a cuarenta libras de renta anuales y con un malhumorado bajito criado escocés para abrir la puerta que parecía satisfacer a Tom Carlyle. Lo mismo que Dickens, se dedicó a dar conferencias en Londres y en América. Elevó sus rentas hasta más de diez mil libras anuales, y esto, unido a su manera de vivir, acabarían por hundirle.

*La feria de las vanidades* es una obra maestra; escrita con gran realismo, se trata de un profundo ataque a la

falta de sinceridad, y en ella desarrolla la narración de una manera clara y con estilo poderoso. La personificación de los protagonistas y, más aun, todos sus efectos, son más ingeniosos que en Dickens. Le preocupa menos presentar una solución moral que evocar una imagen de la vida como él la veía. Esto nos proporciona la prueba auténtica de la grandeza de la descripción que nos ofrece de Becky Sharp: se trata de una aventurera sin escrúpulos, pero Thackeray nos la presenta de tal manera que el público no puede nunca mantener una posición de juicio desinteresada. En tanto que artista, esta primera obra excelente no goza de un desarrollo consistente. *Pendennis* y *The Newcomes* tienen demasiadas digresiones largas como para alcanzar la fuerza de los planteamientos que aparecen en *La feria de las vanidades*, pero continúa demostrándonos su arte en la presentación de las escenas y de ciertos personajes. Es más delicado que Dickens en la exposición de los sentimientos, y en el coronel Newcome retrata la figura definitiva de lo que debería ser un caballero inglés. El defecto en cuanto a estructura de que adolecen estas novelas lo corregirá en *Memorias de Enrique Esmond*, en la que Thackeray escribe una novela histórica sobre el siglo XVIII, período en el que sus conferencias sobre *The English Humourists* y *The Four Georges* nos lo presentan como un auténtico maestro. En *Esmond* reconstruye la atmósfera de la época de la reina Ana por medio de un argumento cuidadosamente ideado, y con un tema difícil de controlar.

Aunque no hay nada en los comienzos del siglo XIX que se puede ni siquiera acercar a Dickens y a Thackeray, la novela de ese período muestra una gran variedad. La ficción se ha convertido en el género literario predominante y se hace difícil resolver el problema incluso de registrar solamente los tipos más importantes.

Algunos novelistas tratarían de seguir un cierto número de formas diferentes en un intento por ajustarse a los cambios en el gusto del público. Bulwer Lytton (1803–1873) es un notable ejemplo de esta versatilidad. Siguiendo a Scott escribió algunas novelas históricas, entre las que las mejor conocidas son, sin duda, *The Last Days of Pompeii* (*Los últimos días de Pompeya*, 1834) y *Rienzi* (1835), esta última quizá la de mayor calidad. Ideó una mezcolanza popular entre la novela de crímenes y la de protesta social en *Paul Clifford* (1830) y en *Eugene Aram* (1832), que posee el interés añadido de basarse en sucesos recientes. Hizo su propia contribución a la novela de terror con *Zanoni* (1842). Posteriormente, cuando se fue imponiendo la novela de carácter más realista, escribiría *The Caxtons* (1849) y *My Novel* (1853). La diversidad de Bulwer Lytton ha llevado a menudo a la crítica a rebajarle su valor con demasiada precipitación, como si se tratase únicamente de un hábil imitador. Posee ingenio y destreza, y, a menudo, gran capacidad creadora. Su primera novela, *Pelham* (1828), en la que retrata al rebelde y dandy byroniano, es una de sus obras mejor construidas, mientras que al cierre de su larga carrera escribió *The Coming Race* (1871), anticipo de la novela utópica de Samuel Butler y H. G. Wells. Existe también una parecida variedad en la obra de Charles Kingsley (1819–1875), cuyos trabajos oscilarían entre las novelas históricas tales como *Hyppatia* (1853) y *Westward Ho!* (1855), o la fantasía de *The Water Babies*. Se trataría de un siglo lleno de variedad y hay muchas obras escritas durante esa época que no pueden definirse fácilmente: A. W. Kinglake (1809–1891), en un trabajo que no es propiamente una novela de ficción, pero que sí posee una gran calidad imaginativa acercándose al arte del novelista, utilizaría el ambiente oriental en un libro de viajes titulado *Eothen* (1844); sir Richard Burton tradujo *Las mil y una noches* (1885–1888), y George Borrow escribiría acerca de sus expediciones y aventuras, y plasmaría la vida de los gitanos en *Lavengro* (*Lorenzo*, 1851), *The Romany Rye* (1857) y *Wild Wales* (1862). La observación y ese vagabundeo siempre alerta de Borrow se repiten de nuevo a finales de siglo en las obras de Richard Jefferies (1848–1887), por ejemplo en *After London* (1885), y en las descripciones que sobre Sudamérica y la Inglaterra rural hace W. H. Hudson (1841–1922). Este último autor domina una prosa lúcida y conmovedora. Posiblemente su obra más importante la constituye la autobiografía, titulada *Far Away and Long Ago* (1918), en la que describe las primeras etapas de su vida pasadas en Argentina. Sólo tiene rival en sus propias descripciones de la humilde vida rural de las tierras de pastos de Wiltshire, en *A Shepherd's Life* (1910), *Green Mansions* (1904), en la que describe a Rima, personificación semihumana del bosque, se haría muy familiar por la notable estatua que le erigió Epstein.

El ataque social por medio de la novela que Dickens había explotado, lo continuaría con una exactitud documental Charles Reade (1814–1884), por ejemplo en una exposición que realiza del sistema carcelario en

su melodramática narración titulada *It Is Never Too Late to Mend* (1856). A Reade se le ha comparado a veces con Zola, lo que parece injusto para con este último, puesto que, aunque Reade tenía paciencia para acumular datos, su exagerada violencia y su sentimentalismo son muy a menudo demasiado evidentes. Se encontró más cómodo realizando una excursión por la novela histórica en *The Cloister and the Hearth* (1861), donde nos presenta un retrato vivo y detallado, aunque enormemente engañoso, de la Edad Media. Una mayor calidad va unida a las novelas de Benjamin Disraeli (1804–1881), cuya reputación como personaje político más esencial de todo el siglo le ha oscurecido en su faceta de novelista. La parte de su obra que posee una mayor vigencia la encontramos en tres novelas, exposición clara de su idealismo político: *Coningsby* (1844), *Sybil* (1845) y *Tancred* (1847). En ellas defendió la política de la Joven Inglaterra dentro de una democracia conservadora, así como sus ideas de una nueva concepción de la nacionalidad. Volver a leer estas novelas significa advertir que ni los temas ni las ideas políticas que muestran son tan anticuados como se podría haber pensado de antemano. Utilizando un camino distinto, la señora Gaskell (1810–1865) expuso la crueldad del sistema industrial como ella misma lo había visto en Manchester, en *Mary Barton* (1848) y en *North and South* (1855). Tuvo talento para combinar la crítica social y el melodrama, aunque sus cualidades no se reducen a estas novelas de protesta social, pues en *Cranford* (1853) mostró delicadeza y humor en su retrato de la vida provinciana. Cuando los lectores de la época victoriana querían olvidarse de la política y de las calamidades sociales de su tiempo, tenían en Wilkie Collins (1824–1889) a un escritor que podía hacer aparecer el misterio y el terror de una manera mucho más ingeniosa que Horace Walpole o la señora Radcliffe. En *The Woman in White* (*La dama de blanco*, 1860) y en *The Moonstone* (*La piedra lunar*, 1868), hace gala de una elevada calidad poética, casi mística, unida al poder para crear un argumento de misterio elaborado y bien caracterizado.

Ninguno de estos escritores puede compararse por su originalidad con Charlotte y Emily Brontë. Y tampoco debemos dejar en el olvido el talento de su otra hermana, Anne (1820–1849), pues *Agnes Grey* (*Inés Grey*) y *The Tenant of Wildfell Hall* (*La dama de Wildfell Hall*) todavía pueden leerse hoy día. En toda nuestra literatura no existe otra historia más inexplicable que la manera en que estas tres hermanas, viviendo en el pueblecito aislado de Haworth, en Yorkshire, y sin apenas estímulos por parte de un padre dominante, llegaron a escribir novelas que han sido leídas con entusiasmo por generaciones de lectores hasta hoy mismo. Se han escrito varias biografías sobre ellas, pero ninguna tan apasionante como la de la señora Gaskell. Emily Brontë (1818–1848) creó en su única novela, *Cumbres borrascosas* (1847), extraída en buena medida de su propia imaginación, un mundo violento y apasionado, que en ocasiones recuerda las turbulentas escenas de *El rey Lear*. En otras manos, ese relato se hubiera convertido en puro melodrama, pero otro tanto hubiera ocurrido con *Otelo* de haberse escrito de otra forma. De la manera en que Emily Brontë realiza la narración, la historia tiene un realismo salvaje y cruel, y posee una mayor originalidad que cualquier otra novela de su siglo. Nunca sabremos cómo pudo llegar a concebir ese mundo, pero por debajo de su evidente soledad debió de existir una actividad interior misteriosa y siempre viva, como nos demuestran sus poemas. El talento de Charlotte Brontë (1816–1855) es más difuso pero lo conservó en varias novelas: *Jane Eyre* (1847), *Shirley* (1849), *Villette* (1853) y *The Professor* (1857). En ellas une escenas de su propia vida, en Yorkshire y en la escuela de Bruselas, con las experiencias mucho más ricas y más románticas que ella misma imaginaba. De esta manera, puede muy bien afirmarse que su obra posee una base real, pero va mucho más allá de ello, hasta alcanzar el mundo de los deseos. Tuvo la valentía de explorar la vida humana con una mayor fidelidad de la que era común en su época, aunque las propias reservas del momento que le tocó vivir evitarían que continuase sus temas hasta alcanzar las conclusiones lógicas. *Jane Eyre* presenta los elementos que determinaron su concepción del mundo: Jane era una institutriz, ocupación que había ejercido la propia Charlotte durante una parte de su vida. Pero Jane, al contrario que ella, marcha a casa del señor Rochester, de quien está enamorada, y la autora crea un personaje de Rochester lleno hasta tal punto de misterio que, a veces, cae en lo siniestro. En parte, es la fantasía que ella misma tiene de lo que debe ser el macho como instrumento de pasión sexual y, por otro lado, es el Montoni de *Los misterios de Udolfo* de la señora Radcliffe o un Byron transportado a un ambiente de clase media. El aire de misterio que cualquier lector puede encontrar en cada una de las fibras de su ser está creado en la casa de Rochester. Éste sería el poder de Charlotte Brontë: tener la capacidad de crear una atmósfera de terror sin salirse del ambiente de la clase media. Le faltó la valentía suficiente para llevar las cosas aun más lejos, hasta alcanzar el mundo turbulento y

desordenado que Emily había concebido en *Cumbres borrascosas*.

Mientras que las Brontë mantuvieron siempre una reputación segura, la de George Eliot (Mary Ann Evans, 1819–1880) estuvo durante algún tiempo al borde del colapso. A partir de la década de los años treinta de este siglo, su fama iría aumentando continuamente no sólo en los medios críticos, sino también para los lectores en general. La erudición americana se ha cuidado de la publicación de sus cartas y de su biografía, lo que le conseguiría un aumento de la simpatía hacia su personalidad y un respeto cada vez mayor por su elevada estatura intelectual. De todas las novelistas del siglo XIX fue, sin duda, la más ilustrada, y la más adulta por lo que se refiere a sus obras de creación. Antes de dedicarse a la novela había traducido la *Vida de Jesús* de Strauss y trabajado como subdirectora de la *Westminster Review*. Estuvo a punto de contraer matrimonio con el filósofo Herbert Spencer, pero a él le pareció demasiado morbosamente intelectual. Aunque Spencer no se casó con ella, al menos le presentó a G. H. Lewes, un escritor de gran competencia. El estilo de Lewes tendría que esperar hasta la crítica de mediados de este siglo para conseguir una valoración justa. Era un erudito en filosofía y en ciencias biológicas, pero, por lo que se refiere a George Eliot, sería quien se dedicara a estimularle el genio. El problema persona de Eliot era que, aunque podía vivir con Lewes no se podía casar con él. Y él mismo sería quien la empujaría para pasar de la filosofía a la ficción. Sus tempranas *Scenes of Clerical Life*, que se irían publicando de forma periódica en 1857, alcanzaron un éxito inmediato. A estar narraciones breves les seguiría una novela larga, *Adam Bede* (1859), que acabaría de cimentar su fama; en ella crearía un tema mucho más fuerte de lo que hasta entonces se había permitido en la novela victoriana, en el marco de la vida rural inglesa que tan bien conocía. En el personaje de Hetty Sorrel nos presenta a una joven, seducida y llevada hasta el asesinato de su hijo, pero su inspiración se desenvuelve de manera que hace simpática esta figura viva y patética. Mientras que en el personaje de Hetty permitió que la intuición actuara libremente, su intelecto se dedicó a controlar a los personajes buenos de la novela: Dinah y Adam Bede. El problema que se le presenta a George Eliot en tanto que novelista consistía en determinar quién conseguiría finalmente el control, si la intuición o el intelecto. Al final, ganaría el intelecto, lo que marcaría el momento de su crisis como artista. En *Adam Bede* consiguió conservar su libertad de forma tolerable, y en la descripción y en los personajes nos muestra no solamente su intimidad y su comprensión hacia ellos, sino incluso la capacidad para el humor que, en el caso de la señora Poyser, nos parece un recuerdo de Scott o de Shakespeare. *The Mill on the Floss* (*El molino justo al Floss*, 1860) muestra ese dilema de forma más clara. Parece un relato de Wordsworth contado en prosa como si fuera una novela; por una parte, se trata de la vida de dos hermanos presentada con gran sensibilidad: la muchacha es apasionada, vagamente mística, introspectiva, y que reacciona contra los valores más embotados y violentos del muchacho. George Eliot conoció todo esto de manera intuitiva, pero su racionalidad construyó un argumento para la novela que acaba endureciendo este estudio del natural con un final melodramático. Los diferentes elementos que rondaban por su cabeza se equilibran en aquella narración más corta, titulada *Silas Marner* (1861), donde todo está perfectamente ordenado siguiendo un plan. El punto de inflexión de su carrera está marcado por *Romola* (1863), intento de escribir una novela histórica sobre el Renacimiento italiano. Para preparar es novela, George Eliot nos ofrece toda la erudición que poseía, pero en ella está ausente el espíritu de aquel período de extraños valores en conflicto, y la propia *Romola* parece una agradable prerrafaelita del siglo XIX que, por error, se ha perdido en la Italia renacentista. *Felix Holt* (1866), novela sobre el radicalismo en la época de la Ley de Reforma, cuenta con un argumento muy elaborado, y nos muestra a las claras la factura que la autora estaba pagando por la pérdida de su primitiva espontaneidad. Pero aun no había llegado al final, pues en *Middlemarch* (1871–1872) coordina todas sus facultades para escribir una de las novelas más grandes de ese siglo. El intelecto ha llegado a un acuerdo con el genio, y ambos han trabajado juntos, a menos que se desee admitir que hubo una cierta inquietud en el propio subconsciente de la autora. Regresó del pasado a la época contemporánea y se dedicó a acumular descripciones llenas de comprensión de la vida de varias familias y a estudiar sus reacciones. Empleó la razón lo suficiente como para resolver el difícil problema de la estructura, pero sin anular la imaginación. De todos los autores ingleses sería ella, sin duda, la que más se aproximaría a la literatura de Balzac. Leyendo la obra de George Eliot, se es consciente del deseo de la autora por aumentar las posibilidades de la novela como forma de expresión: le gustaba incluir temas nuevos y penetrar en el personaje con una mayor profundidad.

Otro contemporáneo suyo, Anthony Trollope (1815–1882), no se vería dominado por un deseo tan ambicioso. En su deliciosa *Autobiography* (1883) se refiere al arte de escribir novelas como si fue algo tan sencillo como remendar zapatos, y fue esta modesta actitud hacia su propio arte lo que evitaría que se apreciara su talento durante algunas décadas después de su muerte. El comienzo de su existencia se vería señalado por una auténtica lucha por sobrevivir, pero finalmente alcanzaría la prosperidad a través de su doble empleo como funcionario de correos y como novelista. Sus descripciones de la vida clerical, que comenzarían con *The Warden* (1855) y continuarían con *Barchester Towers* (1857), han ido ganando una estimación cada vez mayor a lo largo del siglo XX. Durante los bombardeos sobre Inglaterra en la Segunda Guerra Mundial serían la lectura predilecta de un gran número de personas, y desde entonces llamarían la atención de por lo menos un primer ministro. La producción de Trollope fue continua, y en ella se incluye *The Three Clerks* (1858), *Framley Parsonage* (1861) y *The Eustace Diamonds* (1873). Sería admirado cada vez más por sus novelas políticas, sobre todo por los historiadores. En *Victorian People*, Asa Briggs elogia su descripción de los políticos de mediados de siglo, y la de la propaganda electoral en *The Way We Live Now* (1874–1875). Más aun, llega a afirmar que *Ralph the Heir* (1870–1871) contiene los mejores episodios sobre una elección en toda la novelística inglesa, más convincente que el *Eatanswill* de Dickens. Trollope escribiría a partir de un conocimiento de primera mano, pues se presentó sin éxito como candidato al Parlamento. Pero incluso con anterioridad a esta experiencia, había escrito ya con enorme eficacia sobre la corrupción electoral: en *Rachel Ray* (1861), cuando el candidato conservador se encuentra preocupado por su dificultad para hacer discursos, su agente electoral le contesta: No importa. Se hacen sólo para lucirse y para llenar el día. Si Gladstone estuviera aquí no podría sacarles un voto ni de una manera ni de otra, y ni siquiera lo conseguiría el mismísimo diablo. Poseía una gran facilidad para la narración sin pretensiones, una fértil imaginación, un estilo que parece ganarse al lector sin esfuerzo, y una feliz imaginación para crear personajes y episodios. Es una Jane Austen masculino, más realista y expansivo, pero muy seguro también de conocer lo que podía hacer, y con una determinación igual de clara de que no podía transgredir los mundos que escapaban a su comprensión.

Trollope pertenece a esa clase de escritores que los historiadores de la literatura olvidan con mucha facilidad, aunque incluso hoy se tiene que entender que su contribución al desarrollo de la novela está muy lejos de ser despreciable. Todo lo que hizo parece tradicional y fácil. Para sus contemporáneos serían más originales otros coetáneos de Trollope, como George Meredith y Thomas Hardy por lo que se refiere a la estructura y a los objetivos. La fama de George Meredith (1828–1909) desgraciadamente ha disminuido, y mediado este siglo hay muy pocos indicios de que pueda resucitar, pero estamos seguros de que al final se hará justicia. Debe admitirse que sus novelas son difíciles, pero no existió ningún otro novelista más sensible entre todos los de aquel siglo. En el plano intelectual, su mayor debilidad reside en la participación de aquel mismo orgullo que condenaba en sus personajes, y debe admitirse también que intencionadamente hacía difíciles los primeros capítulos de sus novelas para que se comportaran como señales indicadoras dirigidas a los tontos con el fin de que no continuaran leyendo más adelante. Desgraciadamente no fueron sólo los tontos quienes le olvidaron. Para Meredith la novela era mucho más que una mera narración. A través de su concepción de la comedia, deseaba mostrara los peligros que asedian al espíritu humano en su lucha por abandonar la brutalidad de la que había surgido. El cuerpo, la mente y, sobre todo, el corazón traicionan a los hombres alejándolos de la normalidad que constituyó el modo ideal de vida. El corazón es traicionero debido a los sentimientos excesivos y faltos de sinceridad que el sentimentalismo se vio tentado a admirar. Meredith expone esta enseñanza en una serie de episodios creados para explorar las más delicadas imágenes del sentimiento. Es un Richardson del siglo XIX con una inteligencia muy superior a la que aquél poseía. Siguiendo este objetivo filosófico, Meredith analiza en tres de sus novelas, *Richard Feverel*, *Evan Harrington* y *Harry Richmond*, los años más formativos en el desarrollo de un joven, y los diferentes tipos de exploración que le ofrecen estos tres estudios nos muestran lo variado de su arte. Las investigaciones sobre el sentimentalismo le conducirían más tarde a conceder a los personajes femeninos una posición protagónica en sus argumentos, y mantiene de nuevo la variedad en estudios contrastados del tipo de *Rhoda Fleming* (1865), *Vittoria* (1867) y *Diana of the Crossways* (1885). En sus mejores momentos, la obra de este autor poseía el brillo de una comedia de la Restauración, y esto nos lo sugiere sobre todo *The Egoist* (1879). De su suegro. T. L. Peacock, había aprendido cómo utilizar en la novela un diálogo entretenido, pero raras veces se contenta sólo con eso. Se

dedica siempre a analizar minuciosamente la debilidad y la impostura del espíritu humano. En ocasiones parece como si hiciese de la vida algo demasiado complejo, y, a medida que va avanzando su obra, la complejidad aumenta hasta que, en *One of Our Conquerors* (1891), el lector puede sentir muy bien que el esfuerzo que se le ha exigido no se ha visto debidamente recompensado.

La penetración de Meredith en la novela se ha comparado con la obra de Henry James (1843–1916), quien, neoyorquino de nacimiento y educado en América (su hermano fue el distinguido filósofo William James), fijó su residencia en Europa en 1875 y adquirió la ciudadanía británica en 1915. A partir de este momento es difícil escribir simplemente de literatura inglesa como tal, pues en las décadas que siguieron, el cruce de corrientes entre Inglaterra y América se hizo cada vez más complejo. Sus primeras novelas, por ejemplo *Daisy Miller* (1879), describen el contacto de los americanos con la vida europea. A ellas le seguirían una serie de estudios dedicados ya exclusivamente al modo de vida inglés, entre los que se incluye *The Tragic Muse* (1890) y varias novelas más. A medida que su obra progresa, el estilo se va haciendo cada vez más complicado. Parecía buscar cada uno de los motivos más delicados del sentimiento, y discernía con microscópica claridad modos y cambios que nunca antes habían sido evidentes. Esta etapa de madurez puede descubrirse en *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) y particularmente en *The Golden Bowl* (1904). Como ya hemos sugerido, Henry James pertenece sólo en parte a la literatura inglesa. La visión que tiene de Europa sólo le era posible a alguien que poseyese antecedentes americanos; había deseado con toda vehemencia la imaginada elegancia del Viejo Mundo, sus tradiciones, sus exquisiteces y su ritual. Cuando descubrió que, en realidad, todo eso no existía, lo inventó, hasta el punto de que su mundo es una idea platónica bostoniana de cómo debería ser la vida aristocrática en Europa. Uniría a esta idealización ciertas reservas de vocabulario que no se las impone tanto por escrúpulos de tipo moral cuanto porque detestaba lo vulgar y lo físico. Algunas veces se echa de menos en su obra el espíritu de Chaucer o el de Rabelais e incluso el franco y claro *argot* callejero. A veces llega a parecer que le atenaza la duda y que tiene un cierto miedo a las susurrantes insinuaciones que hace con sus frases elaboradas y sugestivas. En cualquier caso, elevó la propia concepción de la novela por medio de sus sutiles diferenciaciones en los sentimientos, al tiempo que presentaba relaciones humanas. Aparecían allí las clases dirigentes de la vieja Europa de antes de la guerra, idealizada, glorificada por alguien que amaba su cultura tan apasionadamente que no podía percatarse de que la propia vida era mucho más cruda de lo que su visión puede sugerir. Su fuerza como artista reside en la consistencia de ese mundo creado y registrado con tanta fidelidad que, a menudo, se puede llegar a creer que no ha sido en absoluto inventado, sino que se trata únicamente de una realidad elegante que a uno le ha pasado inadvertida. A partir de la década de los años sesenta, sus obras han tenido un notable resurgimiento, alimentado sobre todo por la proyección de sus novelas en televisión. Siguiendo esta vía indirecta, conseguiría un éxito póstumo como dramaturgo, algo que había anhelado con vehemencia durante toda su vida y que no había podido alcanzar.

Si Henry James contemplaba Inglaterra como un extranjero, Thomas Hardy (1840–1928) la veía como un inglés, nacido en Dorchester y que viviría la mayor parte de su vida en el Wessex que describía. A propósito del variado arte de los novelistas, sería interesante comentar que, aunque Thomas Hardy y Henry James son contemporáneos, sus caminos no se encuentran nunca. En 1871 Hardy publicó su primera novela, *Desperate Remedies*, y desde ese año hasta la aparición en 1895 de *Jude the Obscure* (*Jude el Oscuro*), fue presentando con regularidad otras novelas, de las cuales las más dignas de mención según el parecer general son: *The Return of the Native* (1878), *The Trumpet Major* (1880), *The Mayor of Casterbridge* (*El alcalde de Casterbridge*, 1886), *The Woodlanders* (1887) y *Tess of the D'Urbervilles* (*Teresa la de Urbervilles*, 1891). Arquitecto de profesión, dio a sus novelas una estructura también arquitectónica, utilizando cada circunstancia narrativa para lograr un efecto acumulado. La impresión final es la de un sino maligno que actúa sobre la vida de los hombres, corrompiendo sus posibilidades de felicidad y conduciéndolos a la tragedia. Aunque esta intuición sobre la vida no se consolidó en forma de una filosofía, fue tan persistente que poseía todo el aspecto de una doctrina. A ello contribuiría su racionalidad, que se negaba a aceptar el optimismo del materialismo del siglo XIX al tiempo que rechazaba la consolación de la fe cristiana. A la vez que contemplaba la vida de esta forma tan despiadada y sin propósito alguno, no permanecía como un espectador ajeno a esa situación. Se apiadaba de los juguetes del destino, y esa compasión la hacía extensiva, a partir del hombre, a los gusanos y a

las enfermas hojas de los árboles. Una concepción de este tipo proporcionaría a sus novelas una elevada seriedad que sería común a muy pocos de sus contemporáneos. Era algo asó como si una escena de tragedia griega se estuviera representando entre sus aldeanos de Wessex. Las primeras críticas que se hicieron de su obra se basan en esta incongruencia, en el hecho de que sus personajes campesinos poseyeran las elevadas pasiones, las trágicas y nobles proporciones con que nos los presenta.

No hay ninguna teoría que pueda por sí misma hacer un novelista, y las novelas de Hardy, tanto si son grandes como si no, han ido atrayendo a sucesivas generaciones de lectores. Posee varias cualidades: en primer lugar, y por encima de todas, el don para la anécdota, la capacidad para crear episodios vivos a través de los cuales conseguir que discurra el relato. Tenía paciencia para mostrar, a través del episodio, la interpretación gradual de sus personajes. Su conocimiento de la vida rural daba vida a los detalles de los relatos, llenos de colorido y de atractivo por sí mismos, al margen de la importancia que revistieran en la cuidada estructura del argumento. Y tampoco se permitió el imponerse fronteras a sí mismo siguiendo el mecanismo de reservarse elementos que habían servido para limitar la actividad artística de muchos de sus contemporáneos. *Teresa* y *Adam Bede* tratan en parte del mismo tema, y leer ambas obras juntas sirve para comprobar los progresos de Hardy en cuanto a libertad de expresión. En *Teresa* y en *Jude el Oscuro* elevaría el rango de la novela inglesa hasta alcanzar casi la altura de la tragedia. Hardy contempla aquella naturaleza, que a los románticos y a Wordsworth les había parecido estimulante y beneficiosa, como algo cruel e implacable. Al mismo tiempo, sus personajes más amables son aquellos que han vivido lejos de las ciudades, en medio de una apacible vida rural y negándose a desafiar a los espíritus coléricos que destruyen la vida. Es difícil hacer una evaluación justa del lugar que ocupa como novelista. En principio, se le condenó como romántico de segunda fila, pero al año de su muerte se le consideraría ya una de las más grandes figuras de nuestra literatura. El primer punto de vista es desafortunado y el segundo quizás excesivo, pero la valentía y la sinceridad, y la paciencia llena de éxito de su arte le convertirían en una gran figura de la novela inglesa. Durante la Primera Guerra Mundial se le leyó con placer como a alguien que tenía el coraje de describir la existencia con los horrores que la acompañaban y que no por ello se olvidaba de compadecerse. A menudo, en épocas de tensión, el arte de Hardy puede funcionar de una manera similar, y pasar a formar parte así de la tradición permanente de la literatura inglesa.

Tanto Meredith como Hardy estuvieron influenciados por las enseñanzas de Darwin y de los biólogos científicos, y tal influencia se puede encontrar aun con mayor claridad en la obra de Samuel Butler (1835–1902). En un siglo que dedicó muy escasa parte de su tiempo a la sátira, conseguiría reunir en *The Way of All Flesh (El camino de toda carne)* algo del espíritu de Swift. Esta novela, en gran medida autobiográfica, nos presenta la educación recibida en una familia clerical; y de una manera a la vez amarga y cómica destruye el compromiso con el que la sociedad victoriana se defendía a sí misma. En un intento que aun se aproxima más a la forma de hacer de Swift, Butler atacaría los valores contemporáneos a través de dos sátiras: *Erewhon* (1872) y *Erewhon Revisited* (1901). Fue un rebelde en el plano intelectual, y al mismo tiempo que esta posición le había caído en ocasiones en la excentricidad, le permitía desafiar todos los valores en los que se sustentaba la sociedad. Butler advirtió que el culto a la máquina convertía al hombre en esclavo de ella, y que la máquina, actuando como dueño y señor, podía desafiar y destruir la civilización. Investiga el tratamiento de la enfermedad, del crimen y de la educación, exponiendo las sombrías inconsistencias y los dudosos valores en los que se basa la acción confiada de la sociedad. No se acerca a una posición desesperada tanto como Swift, puesto que es consciente siempre de que la vida proporciona alguna alegría y cierto deleite. Tiene también un optimismo tranquilo y triste; cree que la vida podría ser tolerable y amable sólo con que se permitiera actuar a la razón. Buena parte de los escritos de Butler se leen hoy como una profecía, y se nos presenta como una de las mentes más originales de su siglo lo mismo en sus ensayos que en su novela. Contribuyó más a la exposición de nuevas ideas que a la forma de la ficción, aunque es bien cierto que el comienzo de *Erewhon* es un exponente claro de la naturalidad y viveza con que era capaz de escribir.

Entre 1870 y 1880 hicieron su aparición nuevos valores, tanto por lo que se refiere a las novelas que se escribían como al público que las leía. El número de personas capaces de leer fue en aumento, y muchos de ellos no poseían tradición alguna y se oponían a las largas novelas de tres volúmenes que habían sido antes

muy populares. Al principio, los editores no advirtieron este cambio, pero paulatinamente se dieron cuenta de que obtenían mayores beneficios de los volúmenes más cortos y más baratos. Robert Louis Stevenson (1850–1894) fue uno de los primeros escritores en conseguir que los editores fueran conscientes de esos cambios. Había publicado sin mucho éxito en un periódico para adolescentes una novela de aventuras titulada *Treasure Island* (*La isla del tesoro*). Cuando, en 1883, un editor emprendedor reeditó la obra en forma de volumen se convertiría inmediatamente en popular para el nuevo público adulto. Con la novela corta llegaría el relato breve, que tan de moda había puesta ya en América Edgar Allan Poe. Stevenson hará otra nueva e importante contribución con *The New Arabian Nights* (1882). A ésta le seguirían varias novelas de aventuras y relatos de misterio, entre los que se incluyen *Kidnapped* (1886), *The Black Arrow* (1889) y *The Wrong Box* (1889). En *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*) abandonó su habitual manera de hacer para escribir una alegoría moderna sobre el bien y el mal en la personalidad humana. A su muerte, se hallaba trabajando en una novela inacabada, *Weir of Hermiston*, de la que hay quienes piensan que se trata del producto mejor conseguido de toda su obra. Stevenson fue un artista en todo lo que escribió, tanto en los ensayos como en las cartas o en las novelas. Sería muy consciente de su estilo, que había surgido de su propia perfección. Algunas veces, incluso, uno está tentado a pensar que el estilo era demasiado bueno para la obra. Stevenson llevó la novela hacia atrás, de vuelta al relato y a la narración de aventuras. La podía haber llevado a sitios peores, pero somos conscientes de la diferencia que le separa de los grandes maestros de ese arte.

Stevenson es un artista tan sólido que al principio es difícil advertir el fenómeno que provocó su éxito. Los nuevos lectores querían una novela fácil de leer y no demasiado larga. Esa clase de demanda había existido siempre, pero iría incrementándose con el aumento del público lector. A partir de ese momento, se pueden detectar dos tipos de novelistas: aquellos que, de forma deliberada o natural se adaptan al gran público, y aquellos otros que siguen el camino que les marca su arte por lugares más difíciles y que a menudo ven cómo se les niega el favor popular. De esta manera, la historia de los grandes éxitos a partir de 1870 no forma necesariamente la base de la historia de la novela inglesa en aquel período. Para que sirva como ejemplo, damos a continuación una lista de escritores que en su día gozaron de notable éxito: Quida, Rider Haggard, Conan Doyle, Humphry Ward, Hall Caine, Marie Corelli, Grant Allen y Edgar Wallace. La obra de todos ellos fue lo suficientemente sencilla como para que la comprendiese el gran público, aunque su manera de abordar lo novelesco como arte era muy variada. Muchos de ellos sabían contar una historia, y esto es particularmente cierto en el caso de escritores como Conan Doyle en los relatos de Sherlock Holmes, o incluso en el caso de Edgar Wallace, autor que si se hubiera tomado alguna molestia podía haber escrito una obra importante. Rider Haggard perdió también por poco la oportunidad de ser algo más que un exitoso escritor de novelas de aventuras. Evidentemente es mucho más competente que Grant Allen, cuya *The Woman Who Did* fue, en 1895, no sólo tópica sino incluso atrevida. También sería el elemento tópico el que conseguiría deslizar en todos los salones ingleses el *Robert Elsmere* de la señora Humphry Ward. Debió su popularidad no tanto a aquel público nuevo y no cultivado, cuanto al hecho de que en sus planteamientos sobre la fe cristiana recogió un tema que se trataba sin duda del más popular en su época. En algunas ocasiones la popularidad puede ocultar el verdadero mérito de un autor. Así, la manera en que gran cantidad de público ha acogido la obra de P. G. Wodehouse, ha oscurecido el hecho de que no sólo se trata de un escritor que utiliza el inglés más excelente sino también el de que ha ido añadiendo ese inglés a nuestro léxico. Es peligroso juzgar a cualquier autor únicamente por la acogida que se le ha dispensado. Al mismo tiempo, y desde la década de los años ochenta en adelante, la aparición de una gran cantidad de novelas muy competentes y que han sido escritas con la mirada puesta en el público, complica cualquier relación que se pretenda hacer de la novelística de la época actual.

Cuando nos enfrentamos a estos escritores, se entra en contacto con un fenómeno moderno que pone difícil el camino a cualquier crítico. Conan Doyle ha sido conocido por varias generaciones de lectores ingleses pertenecientes a todos los niveles culturales y poseyendo un pensamiento crítico muy diverso, y el público ha disfrutado mucho con sus relatos. Su personaje, el detective Sherlock Holmes, y su ingenuo y honrado compañero, el doctor Watson, son nombres familiares, cuando menos en Inglaterra. Pero, si se trata de considerar a la literatura como un arte mayor, vital e importante para nuestra civilización moderna, ¿qué

lugar, fuera del entretenimiento ocasional, ocuparían esta clase de escritos? ¿Estamos aquí tocando por primera vez el problema de que el hombre moderno tiene más tiempo disponible, necesita mayor diversión, y si se vuelve hacia la literatura, necesita mayor diversión, y si se vuelve hacia la literatura, probablemente no sea hacia la clase de literatura que aprobaría un crítico? Pero, júzguesele con la seriedad que sea, debe tenerse siempre en cuenta que fue un narrador de gran talento, como nos demuestra en *The Exploits of Brigadier Gerard*.

Podemos enfrentar ese problema, mostrando alguna de las dificultades que plantea, en la acogida que se dio a dos autores de gran mérito: George Gissing y Rudyard Kipling. El primero de ellos (1857–1903) no ha sido un autor popular y es probable que no lo sea jamás. Sin embargo, ningún novelista inglés se enfrentó a los males de su siglo con un realismo más sincero. En *Workers in the Down* (1880), *Demos* (1886), *The Nether World* (1889) y *New Grub Street* (1891), describe la corrupción de la sociedad y le niega al público la primicia de una solución fácil. Puede ser que este sentimiento de impotencia le haya hecho impopular entre los ingleses, que prefieren un elemento cómico en las tragedias y que aceptan las páginas implacables de un Dickens sólo si van acompañadas por una dosis suficiente de materiales para provocar la risa. Una atmósfera más amable revolotea por *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903), y es posible que sea eso lo que haya convertido este libro genial en el más popular de sus obras. La pobreza de Gissing y sus matrimonios desgraciados frustrarían en alguna medida su genio. Era portador de unos valores imaginativos que no desarrollaría por completo, como nos muestra en sus impresiones sobre Italia en *By the Ionian Sea* (1901) y en *Veranilda*, novela publicada póstumamente y que trata de la Italia del siglo VI.

Por el lado opuesto, Rudyard Kipling (1856–1936) alcanzaría una gran popularidad porque su arte expresaba con toda naturalidad mucho más de lo que el público de Inglaterra deseaba escuchar. Su obra apareció en un momento en que el país se estaba haciendo cada vez más consciente de la posición imperial que ocupaba en el mundo, y Kipling, nacido en la India y que había trabajado allí durante cierto tiempo como periodista cuando apenas tenía veinte años, fue capaz de dar dolor y de mostrar la singularidad del país más grande con el que los ingleses se habían encontrado en sus aventuras ultramarinas. Lo mismo que Stevenson, fue un maestro tanto del relato breve como de la novela corta, y, una vez más, esta brevedad le ayudaría a congraciarse con el gusto de su tiempo. Como ha comentado T. S. Eliot en una selección de poemas de Kipling, fue un maestro tanto del verso como de la prosa.

Comenzó con *Plain Tales from the Hills* (1888), continuó con volúmenes de relatos breves y con novelas, entre las que se incluyen *The Light that Failed* (*La luz que se apaga*, 1891) y *Kim* (1901). Aunque el escenario indio sería la fuente de su primera popularidad, escribió también una original historia sobre la vida escolar, titulada *Stalky and Co* (1899). Su público iría aumentando cada más a partir de la publicación de sus bien conocidos relatos de animales, *The Jungle Books* (*Los libros de la selva*, 1894 y 1895), que describen cómo un niño, Mowgli, es criado por unos lobos, y cómo éstos y la pantera negra, Bagheera, le enseñan la ley de la jungla. De nuevo, y utilizando un tema bien distinto, habría que añadir a aquéllos la descripción que sobre el tema del mundo encantado de Sussex hace en *Puck of Pook's Hill* (1906). En la India tenía todas las ventajas que le proporcionaba un escenario nuevo, y su propio estilo (rápido y mordaz) captó aspectos y colores extraños. Contemplaba el mundo oriental (de manera romántica, es cierto) como una parte de las Obligaciones del Hombre Blanco, pero con una convicción lo suficientemente poderosa como para transmitir fuerza a las descripciones. Pero tampoco todos los ingleses de la India se parecían; podía describir lleno de malicia la vida social de Simla, al tiempo que nos retrataba con aprobación a los soldados y a todos aquellos que realizaban con eficacia su trabajo diario. Este deleite ante la eficacia le hacía alegrarse por los aspectos mecánicos que iban apareciendo en su época, y, muy a menudo, el lenguaje figurado que utilizaba estaba tomado de esos elementos mecánicos. En cuanto a la forma, su estilo era tan sencillo como el de la Biblia, pero poseía una viva imaginación que inyectaba en aquel mundo animado e inesperado para hacer la frase más viva. Estaba tan seguro de su narrativa que cada frase parecía inevitable y como si no sobrara nada en ella. Rara vez intenta mostrarnos personajes delicados, pero con algunos trazos decididos es capaz de situar a la gente en las narraciones que tan bien sabía contar. Había contemplado la India con los ojos de un niño y con los de un joven periodista, y es esta visión infantil la que, cuando llega a controlarla por completo,

proporciona a sus descripciones de la vida de la India una calidad que ningún otro escritor inglés ha alcanzado jamás. Esto se nos presenta en estado puro en *Kim*, la más memorable de sus novelas, que sigue formando parte del pequeño depósito de literatura imaginativa que ha producido el contacto de Inglaterra con la India.

Kipling fue la voz del imperialismo triunfante y, aunque se olvida con frecuencia, su imperialismo estuvo mucho más influenciado por África del Sur y por Rhodes que por la propia India. Sería esa experiencia sudafricana la que le llevaría a escribir su poema *Recessional*, en el que declaró con voz decidida que conocía muy bien los peligros en los que Inglaterra podía sumirse. La autocrítica, e incluso la autocondena, aparecerían en la novela de comienzos del siglo XX en una magnitud que Kipling nunca hubiera aprobado. De esta manera empezaría John Galsworthy (1867–1933) su carrera como novelista con la obra *The Island Pharisees* (1904). Posteriormente retrataría la vida de las clases medias acomodadas de su época en una serie de libros que comienzan con *The Man of Property* (1906). Publicada como *The Forsyte Saga* (*La saga de los Forsyte*), esta serie, y sus continuaciones, alcanzarían gran popularidad en Inglaterra y en otros países. Después de muerto, su fama declinaría repentinamente, pero sería reavivada de manera espectacular gracias a las versiones radiofónicas y televisivas de esta obra. En sus mejores momentos, posee una cualidad parecida a la de Anthony Trollope para dar vida a toda una clase social. Pero se aleja de este autor en su intento por evaluar los méritos de su época a través de las descripciones que de ella hace. En *La saga de los Forsyte* esta situación se define a través de la lucha entre la Belleza y la Idea de Propiedad o de Posesión. Irene es la Belleza y Soames Forsyte (su marido) es la Posesión, que exige incluso por la fuerza sus derechos maritales. La mayor debilidad del arte novelístico de Galsworthy reside en su simpatía subconsciente por los Forsyte. Esta visión confusa es la que ha conducido a los críticos más jóvenes a atacarle, por ejemplo en el ensayo que sobre ese autor hace D. H. Lawrence.

Mientras Galsworthy describía las clases medias altas, Arnold Bennett (1867–1931) nos mostraba la vida de las Cinco Villas, las Potteries de Staffordshire, y de quienes emigraban de ellas. Este autor sucumbiría con demasiada frecuencia a las tentaciones que el mundo comercializado ofrece a quienes alcanzan el éxito, y en *The Card* nos describe un personaje que conseguía por medio de halagos hacer el camino que conduce hasta la lujosa elegancia de la capital. Bennett sería un Card literario, pero, a menudo, fue también un artista, y *The Old Wife's Tale* (1908) es la novela más satisfactoria de toda esa época. Había estudiado los modelos franceses, particularmente a Maupassant, y el retrato que con firme trazo hace de dos hermanas con personalidades enfrentadas es de una integridad total. Este sólido realismo sería posteriormente subestimando, sobre todo cuando Virginia Woolf, defendiendo su manera impresionista, convirtió a Bennett en su principal adversario en *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924). Este ataque lo podemos considerar válido cuando lo referimos a su tediosa trilogía: *Clayhanger* (*Los Clayhanger*, 1910), *Hilda Lessways* (1911) y *These Twain* (1916), pero retorna a una forma de hacer más acabada en un estudio sobre la miseria titulado *Riceyman Steps* (1923).

Por todo el ancho campo de la ficción novelística del siglo XX se hallan desperdigadas las innumerables publicaciones de H. G. Wells (1866–1946). Desde la época en que se movía por detrás de los mostradores de las tiendas de paños, en las que trabajó como aprendiz, hasta el año de su muerte, Wells escribió novelas, ensayos, historias, guiones y programas para la regeneración mundial. En *The Time Machine* (*La máquina del tiempo*, 1895) inventaría una nueva forma de novela científica que posee una aparente autenticidad y un vivo detalle. En rápida sucesión irían apareciendo *The Invisible Man* (*El hombre invisible*, 1897), *The War of the Worlds* (*La guerra de los mundos*, 1898), *When the Sleeper Wakes* (1899) y *The First Men in the Moon* (1901). En las novelas siguientes, *The Food of the Gods* (1904) y *In the Days of the Comet* (1906), comenzó a introducir ideas. Wells era entonces socialista y deseaba incluir en la vida humana la precisión de la ciencia. En *A Modern Utopia* (1905) describió la visión de un mundo racional. Afortunadamente, y añadido a ese interés por las ideas, poseía una cualidad muy dickensiana para la comedia, que explotaría en *The Wheels of Chance* (1896), *Love and Mr. Lewisham* (1900), *Kipps* (1905) y *The History of Mr. Polly* (1910). A ellas les seguirían otras novelas en las que presenta problemas contemporáneos: *Ann Veronica* (1909), retrato de la mujer emancipada, y *The New Machiavelli* (*El nuevo Maquiavelo*, 1911), basada en personajes y movimientos políticos del momento. En *Tono Bungay* (1909), dominó este nuevo género al exponer los males de la

publicidad comercial. Durante la Primera Guerra Mundial registró sus reacciones en *Mr. Britling Sees It Through* (1916) y, más tarde, expondría sus esperanzas de una reorganización por medio de una interpretación del pasado del mundo en *The Outline of History (Esquema de la Historia)*, (1920). Nadie puede comprender la primera parte del siglo XX, con sus esperanzas y desilusiones, sin estudiar a Wells. Su última obra lleva por título *Mind at the End of its Tether (La razón ha agotado sus recursos)*. Los cínicos sostenían que era el viejo Wells quien había agotado sus recursos, pero el argumento pesimista de que la tierra era un fenómeno temporal y que la raza humana estaba decidida a destruirse a sí misma aparece siempre de forma intermitente en su obra. En las fases finales, el instinto creador quedó cubierto por el didáctico, pero él le explicaría a la humanidad que sin algún tipo de gobierno mundial no existía esperanza alguna de supervivencia. No deja de ser alentador que en la década de los setenta se le recuerde cada vez más. Dejando a un lado a los novelistas sociales, la ficción de comienzos del siglo XX mostró una gran variedad. De común acuerdo, se ha decidido que uno de los autores más originales fue Jozef Korzeniowsky, capitán polaco empleado en la marina mercante inglesa y que después de nacionalizarse británico sería conocido como Joseph Conrad (1857–1924). Con una amplia experiencia de la mar, de Asia y América y de los puertos de todo el mundo, escribiría, en un inglés muy elaborado y extrañamente rítmico, una serie de novelas que comienzan con *Almayer's Folly (La locura de Almayer)*, (1895). En su época, una buena dosis de la popularidad que llegaría a alcanzar se basaba en sus primeras novelas sobre la mar y sobre exóticos lugares. Las más notables serían *The Nigger of the Narcissus (El negro del Narcissus)*, (1898), *Youth (Juventud)*, (1902) y *Lord Jim* (1900), historia de un joven inglés que, en un momento de pánico, abandona su barco que se hunde, pero que finalmente recobra el honor al morir. Estas novelas coloristas y románticas le proporcionaron la fama, y sería gracias a ellas como seguiría conservando a la mayoría de sus lectores. Para los elementos más selectos de una generación más joven, de acuerdo todos con un competente capítulo de F. R. Leavis aparecido en *The Great Tradition*, serían las complejas novelas de sus etapas media y final las que establecerían los principales títulos de Conrad como novelista: *Nostromo* (1904), *The Secret Agent (El agente secreto)*, (1907), *Under Western Eyes (Bajo la mirada de Occidente)*, (1911), *Chance* (1914) y tantas obras. La base de la ficción novelesca de Conrad es la historia de aventuras, pero contada con una compleja evocación humorística y con un constante interés psicológico. Es algo así como si la obra de R. L. Stevenson la hubiese vuelto a escribir Henry James. Muy consciente de sus cualidades, este autoconocimiento se entromete en su obra. Lo mismo que Flaubert, busca la perfección, y hay veces en que el lector le contempla haciendo muy escasos progresos en dirección a este ideal. En ocasiones escribe acerca de temas violentos y de acciones peligrosas, pero no sólo de ellos, pues, lo mismo que algunos pintores impresionistas, intenta captar los estados de ánimo difíciles de definir, utilizando para ello un vocabulario rico y colorista, casi como si usase las palabras como pigmentos. Al tiempo que describe las reacciones superficiales de la vida, procura retratar, lo mismo que hacen algunos novelistas rusos, las diferentes disposiciones anímicas más misteriosas de la conciencia. En las últimas novelas explora el dilema moral de los personajes con gran detalle. Como artista posee mayor integridad que la mayoría de los escritores de su época, y cuando nos embarcamos en la extraña y compleja belleza de su prosa, se nos olvida que se trata de un extranjero escribiendo en inglés.

Incluso por sus propios orígenes, Joseph Conrad contribuyó a dar una variedad cosmopolita a la novela, y la mayor parte de las empresas llevadas a cabo en ese género durante el siglo XX proceden del interés por los modelos extranjeros. George Moore (1852–1933) aprovecharía los años pasados en Francia para escribir estudios sobre Zola, Maupassant y los Goncourt. Es difícil hacer un juicio de valor de su obra, pues ha estado siempre rodeado de admiradores para los cuales el mínimo gesto de crítica se convierte en una mezcla de su herejía y vulgaridad. Fue muy consciente del arte que salía de su pluma, pero es también un *poseur*, y su prosa, aunque a menudo bella, rara vez está libre de una carga de afectación. Irlandés de nacimiento, pero parisino por educación, dramatizó el concepto que tenía de sí mismo como artista, y posiblemente su mejor obra no la encontramos entre las novelas, sino más bien en una serie de narraciones autobiográficas, entre las que se incluyen *Confessions of a Young Man* (1888), *Hail and Farewell: Ave* (1911), *Salve* (1912) y *Vale* (1914). Su talento fue muy variado, e incluye el atrevido naturalismo de *Esther Waters* (1894), la agradable prosa de *The Brook Kerith* (1916), una novela sobre tema religioso, y *Héloise and Abelard* (1921).

Es asombrosa la cantidad de obras más que aceptables de esta época. Ford Madox Ford (1873–1939), editor

de la *English Review*, va a crearse con *Parade's End* (una serie de novelas sobre la figura de Tietjens –*Some Do Not*, 1924, *No More Parades*, 1925, *A Man Could Stand Up*, 1926, y *Last Post*, 1928–) una fama que sería mayor en los Estados Unidos que en Inglaterra, a través de un estudio elaborado de las relaciones personales, trabajado con un talento artístico deliberado y adulto. El talento brillante aunque irregular de Wyndham Lewis (1882–1957) alcanza en ocasiones alturas geniales, pero la incertidumbre de su manera de hacer proporcionaría a *Tarr* (1918), *The Apes of God* (1930) y *The Childermass* (1928) una popularidad inferior a la merecida. Otro escritor que utiliza formas distintas es Robert Graves (n. 1895), hombre de letras mucho más diverso, y que daría una nueva imagen de la novela histórica con *I, Claudius* (*Yo, Claudio*, 1934), *Claudius the God* (*Claudio el Dios*, 1934) y *Wife to Mr. Milton* (1943).

En la etapa moderna, la novelística deriva tanto de fuentes inglesas como americanas. Esto es así a partir ya de la época de Henry James, pero ha ido en aumento con posterioridad a la Primera Guerra Mundial. Si se observan los relatos de ficción más notables que emergen de la guerra, encontramos dos obras escritas por americanos: *A Farewell to Arms* (*Adiós a las armas*, 1929) de Ernest Hemingway, y *Soldiers' Pay* (*La paga de los soldados*, 1926) de William Faulkner. Se ha sostenido que, en los tiempos más recientes, debe hacerse la crítica de la literatura en lengua inglesa como si se tratara de un tema único. El propio espacio de que disponemos no nos permite aquí realizar el intento, pero, dejando a un lado su grandeza y su atractivo, escritores como Hemingway y Faulkner y, en teatro, como Eugene O'Neill, han influido profundamente sobre los autores ingleses, hasta el punto de que, en ocasiones, el relato se hace ininteligible si no colocamos al lado la literatura americana. Pro ejemplo, no existe ninguna novela sobre la Guerra Civil española que haya conseguido mayor fama que *For Whom the Bell Tolls* (*Por quién doblan las campanas*, 1940), de Hemingway.

Desde la década de los años veinte a la de los cincuenta, la novela ha ido alcanzando un nivel cada vez más elevado pero ha ido disminuyendo la importancia que tenía en la sociedad en su conjunto. Esto último era cierto ya en los tiempos del sonido radiofónico, pero ese efecto lo incrementaría aun más la televisión. Más aun, las condiciones de la vida moderna van contra la lectura. La Segunda Guerra Mundial, con el confinamiento consiguiente en casas y refugios, estimularía la popularidad redescubierta de un Trollope. Bajo las actuales condiciones, es muy probable que la lectura de novelas pueda desarrollarse como una actividad minoritaria y nunca volverá a ser un elemento central de la sociedad como lo había sido en la era victoriana. Hasta comienzos de la Primera Guerra Mundial, las profesiones liberales, e incluso los primeros ministros, gozaban de mucho tiempo libre. Aunque los líderes políticos en la práctica no continuaron ya escribiendo libros, como habían hecho Gladstone y Disraeli, es cierto que leían mucho y, en buena medida, novelas. Ya hemos comentado el predominio adquirido por la radio y la televisión. Gracias a ambos, algunos escritores serían conocidos por millones de personas. Hemos hablado también del éxito póstumo de que gozó Galsworthy, un éxito que no tiene parangón. Pero otros escritores, como Trollope, Kipling, Maugham y Wells, e incluso Henry James, consiguieron numerosos radioyentes y televidentes. La decadencia queda reflejada en el hundimiento de las bibliotecas circulantes, la principal de las cuales era Mudie's de Londres, demolida hace ya algún tiempo. Semejaba una catedral usada y secular, y, en cierta manera, era eso. El público de clase media iba allá cada semana a buscar, en préstamo, su ración de novelas nuevas, conscientes de que el señor Mudie había bendecido los libros, y había decidido, como si de un creador se tratara que eran buenos. Como hemos señalado algo más arriba, el centro comercial Mudie's en New Oxford Street, Londres, ya hace tiempo que ha desaparecido, pero cuando la droguería Boots cerró en 1965 su red de bibliotecas circulantes en Londres y en provincias, tocó a su fin la era de las bibliotecas que prestaban novelas. Para los escritores esa tradición había supuesto hasta cierto punto una censura: el público y las bibliotecas exigían una literatura que fuese inteligible, discreta, pero que no tuviera profundidad y estuviese exenta de franqueza, sobre todo en la referencia a los temas sexuales. Hugh Walpole, cuya obra mencionaremos más adelante, si no es el más brillante, sí es el más típico de quienes se dedicaron a escribir esta clase de literatura. Poseía gusto y buen criterio, coleccionaba cuadros, y él mismo sería retratado por Augustus John y por Sickert, y Epstein esculpiría un busto suyo. Era consciente de la existencia de una literatura que poseía una mayor profundidad e intensidad, muy distinta de la suya propia. Amigo de Conrad, se uniría a la campaña en defensa de D. H. Lawrence, pero por lo que se refiere a sus propios escritos era una de los hombres de Mudie. Estos novelistas

inmersos en el mercado de la ficción novelesca ganaron una fortuna, y llegarían a convertirse en figuras nacionales. Incluso en una fecha tan próxima a nosotros como es el año 1931, cuando Arnold Bennett estaba muriendo, se colocaron señales de tráfico en la carretera, a su paso por las afueras del piso londinense en que habitaba, con la finalidad de aminorar los ruidos.

Es difícil reunir toda la obra de estas décadas en las que tantas novelas se escribieron. Algunas veces la popularidad afecta a los críticos cuando pretenden evaluar la obra de un escritor, y uno de quienes sufrirían claramente esta situación sería W. Somerset Maugham (1874–1965). Sus primeras novelas, entre las que se incluye *Liza of Lambeth* (*Liza de Lambeth*, 1897), y la autobiográfica titulada *Of Human Bondage* (*Servidumbre humana*, 1915), eran estudios realistas de la vida londinense, pero en las últimas utilizaría a China y Malasia como escenario en *The Trembling of a Leaf* (1921) y *The Painted Veil* (*El velo pintado*, 1925). Éstas y algunas otras novelas más, así como varios volúmenes de relatos breves y de dramas, le proporcionarían una amplia audiencia, a pesar del olvido a que se ha visto sometido por parte de los críticos. Tempranos estudios sobre Maupassant influirían en su economía narrativa y le ayudarían a eliminar el sentimentalismo y a tratar las relaciones sexuales con desenvuelta franqueza. No transmitió ningún mensaje, al contrario de lo que harían muchos de sus contemporáneos, y cuando la vida se le presentaba bajo formas desagradables la registraba, pero sin hacer apología. Su realismo posee elementos de cinismo, pero su prosa puede llegar a alcanzar la fuerza libre de afectación de un Swift. *The Razor's Edge* (*El filo de la navaja*), obra que alcanzaría un enorme éxito en 1944, es su mayor aproximación a la novela filosófica.

Un escritor de mayor originalidad y a quien la popularidad no le llegaría con demasiada facilidad fue E. M. Forster (1879–1970). Comenzó su carrera de escritor con unos relatos llenos de mitos y fantasías, que más tarde se reeditarían como *The Celestial Omnibus* (1911), y *The Eternal Moment* (*El momento eterno*, 1928). Su primera novela sería la que lleva por título *Where Angels Fear to Tread* (*Donde los ángeles no se aventuran*, 1905), seguida en 1908 por *A Room with a View* (*Habitación con vistas*), cuyo primer borrador es de 1903. Había encontrado algo emocionalmente incompleto en la vida inglesa, en especial en la vida de un escolar inglés, y lo que hace en esa novela es investigar el contraste que existe con la más apasionada vida italiana. *The Longest Journey* (1907), brillante pero desigual, vuelve a insistir en el mundo interior, personal. Estos temas los desarrollaría con una mayor madurez en *Howards End* (*La mansión*, 1910), retrato admirable del modo de vida de la clase media inglesa con anterioridad a la Primera Guerra Mundial y en la que estudia también todas sus complejidades. Una vez más, encontramos que pone el énfasis en la vida interior, emotiva. Forster viajaría mucho y su estancia en Egipto le serviría para producir no sólo una original guía de Alejandría (1922) sino también *Pharos and Pharillon*. Conseguiría un reconocimiento mayor a partir de sus visitas a la India y de la publicación de *A Passage to India* (*Un viaje a la India*, 1924). Esta novela se basaba en sus amplios conocimientos y en un auténtico afecto por el pueblo indio. Se trata de un admirable correctivo para Kipling, pues con un realismo suavemente evocado, Forster nos presentó no una novela de aventuras sobre Oriente, sino a la gente real y las dificultades que encuentran para entenderse mutuamente. Aunque hace una exposición clara, la atmósfera está pensada con un mínimo de detalle. En los últimos años de su vida, Forster se convertiría en una autoridad en el mundo literario y, además de su faceta de novelista, se le conocería también por las conferencias, *Aspects of the Novel* (1927), y por los ensayos: *Abinger Harvest* (1936). Es posible que tanto su autoridad como su fama disminuyan a medida que avance el siglo XX. Forster era homosexual en una época en la que serlo significaba estar delinquiendo. El hecho de que no pudiese hablar claro afectaría a todo su arte y sería solamente después de muerto cuando se pudo publicar *Maurice*, una novela tibia y homosexual; la había terminado en 1914. Hay que concederle el valor que realmente tiene a *Un viaje a la India*, pues el contacto de Inglaterra con aquel país no produjo en la práctica una obra tan imaginativa como ésta. L. H. Myers (1881–1944), a partir de su imaginación y de sus lecturas, escribiría la impresionante trilogía histórica titulada *The Root and the Flower* (1935), muy admirada por numerosos indios. Aunque por diferentes caminos, tanto Kipling como Forster habían utilizado un ambiente contemporáneo y su propia existencia. El hilo conductor de *Un viaje a la India* es satírico, e idéntico espíritu domina en muchos escritores de su tiempo, incluido el misticismo irónico de *Mr. Weston's Good Wine* (1927), de T. F. Powys.

Entre los escritores más originales, ocupa, de común acuerdo, una posición privilegiada D. H. Lawrence (1885–1930), hijo de un minero de un pueblecito próximo a Nottingham, cuya atormentada existencia está muy bien reflejada en las *Letters*. El medio en que le tocó vivir fue muy diferente del de cualquier otro escritor de su misma época. Conoció a los mineros, a sus mujeres, las habitaciones estrechas, la vida promiscua, la crueldad y la degradación, y el olor de los montones de escoria. Pero conoció también los campos cercanos, y algunas veces deseaba sus frescos olores, los síntomas del crecimiento, el ruido de los pájaros y las huellas de un zorro en la nieve. Si el medio era diferente, también lo fue su experiencia interior. La civilización moderna contrarió su espíritu, y no pudo encontrar consuelo (como haría Wells) haciendo planes para un mundo nuevo. Era una enfermedad que no admitía un cuidado intelectual, pues el mundo moderno le parecía a Lawrence que había corrompido la vida emocional del hombre. Incluso la pasión se había convertido en un subproducto minucioso de la inteligencia. Descubrir de nuevo una corriente libre de vida apasionada se convertiría para él casi en una idea mística, pues en ella había algo a realizar al mismo tiempo que poseía energía. Sus primeras novelas, entre las que *Sons and Lovers* (1913) sería la que alcanzaría un mayor éxito, aludirían sólo vagamente a estas manifestaciones posteriores. En esta obra, la más normal de todas las suyas, se había contentado con realizar un retrato vivo y realista de la vida del Nottingham que conocía. De manera gradual, su propia filosofía se fue imponiendo en las novelas, por ejemplo en *The Rainbow* (1915), *Women in Love* (1921) y *Aaron's Rod* (1922). La guerra europea, en la que no participaría por razones de salud, aumentaría su sentimiento de aislamiento, como nos lo muestra en *Kangaroo* (1923), la más reveladora, sino la más satisfactoria, de sus obras. Ese alejamiento de la vida civilizada comenzaba ahora a verse mezclado con una cierta irritación, acompañada por un sentimiento de que la inteligencia se estaba sometiendo a factores más elementales e irracionales, y, como nos presentaría en *The Plumed Serpent* (*La serpiente emplumada*, 1926), buscaría entre los pueblos más primitivos de México una vida más natural que los europeos ya no podían ofrecer. Su obra levantaría críticas en algunos medios debido al énfasis que había puesto en lo físico, y se prohibieron algunos de sus novelas. Como si se tratara de una venganza, en *Lady Chatterley's Lover* (*El amante de lady Chatterley*, 1928) publicaría la descripción más sincera de las relaciones físicas entre dos amantes que hubiera aparecido hasta entonces en la novelística inglesa. Su publicación en Inglaterra en versión completa mucho después de la muerte de Lawrence, conduciría en 1960 a un proceso de obscenidad, que no tendría éxito. Como resultado, esta novela ha gozado de una mayor circulación que cualquiera de sus restantes obras, y con ella se ganaría una autorización para que pudieran expresarse con mayor libertad los novelistas más jóvenes, situación que ni siquiera el propio Lawrence hubiera aprobado por completo.

Si bien escribió con mucho esmero, añadiría muy poco a la novela en plano formal, aunque su propia filosofía le llevaría a hacer una descripción mucho más atrevida de la vida sexual que la que había hecho sus predecesores. Existen en su obra elementos posiblemente susceptibles de condena: rechazó la tradición, en parte porque nunca la conoció, y en lugar de luchar por reconstruir la civilización, dirigiría contra ella un sentimiento de aversión que culminaría en la desesperación. Despreció la inteligencia, uno de los principales instrumentos que posee el hombre si trata de buscar una vida más razonable. Podrían decirse muchas otras cosas que deberíamos colocar en el platillo negativo de la balanza, y hay que admitir que en esto su influencia sería perniciosa. Pero es difícil juzgar de manera fría y calculadora a alguien que había sufrido tanto y que poseía una visión tan original y un genio tan fino. E incluso en el más desapasionado de los resúmenes, la opinión general no puede tampoco quedarse con este juicio negativo. Entendido de la forma más sencilla, su argumento de que la civilización había degradado la vida sexual del hombre era pertinente. Durante cierto tiempo, su creencia en las pasiones pareció volverse mística, como si él mismo estuviera recuperando algo de la revelación de Blake. Pero le estorbaba su sentido del aislamiento y, a la larga, llegó casi a degradar su genio. Por lo que se refiere al estilo, si se mantiene la definición habitual del término, habría que decir que le fue por completo indiferente. Parece arrancar sus significados de las palabras lo mismo que sus antepasados habían extraído el carbón de los pozos. Pero los efectos que consigue son originales. Creó un lenguaje con el que poder describir la experiencia sexual, y poseía una extraña facilidad para captar cualquier movimiento de la naturaleza como si allí, y sin saberlo, pudiera encontrar el único consuelo a su espíritu. En ninguna otra parte escribiría de manera más conmovedora que en las cartas, y es difícil encontrar durante todo el siglo XX otro escritor de novelas en inglés que haya conseguido tanto como Lawrence.

Esa misma expresión atrevida que D. H. Lawrence había introducido en la novela, la encontramos también en otro contemporáneo más joven: Aldous Huxley (1884–1963). Este siglo no produjo otra inteligencia más fina dedicada a la novela, y aunque durante algún tiempo estuvo sometido a la influencia de Lawrence, ningún otro podía haber vivido en un medio más separado del de aquél. Se reúnen en él las grandes influencias del arte y de la ciencia de la época victoriana: por vía paterna descendía de Thomas Huxley, el gran defensor de Charles Darwin cuando se platearon las apasionadas discusiones relacionadas con la teoría de la evolución, y, por parte de madre, de Matthew Arnold. No recibió la educación que se adquiere en un pueblecito minero de Nottingham, sino la de Eton y Balliol. Parece que en el caso de Huxley la herencia contó más que la educación formal, pues llevaría a la novela el conocimiento y el análisis de un científico y la curiosidad en la forma de un artista. Sus primeras novelas fueron narraciones cómicas y satíricas, que prefiguran ya la desilusión que embargaría a la juventud inglesa en los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial. En *Crome Yellow* (*Los escándalos de Crome*, 1921) y *Antic Hay* (1923) se deleitaría con la exposición cómica del engaño que significa la propia existencia. Poco a poco, el cinismo le iría haciendo sitio a una investigación más serie, y ambos elementos se reunirían en *Those Barren Leaves* (*Esas hojas estériles*, 1925). No estaba buscando una fácil solución a este dilema, pues, lo mismo que Lawrence, se hallaba atormentado por el extraño fenómeno que es el hombre, el animal racional. Al contrario que Lawrence, no contemplaba la experiencia sexual con placer, y, ciertamente, en ningún caso como medio de inspiración; aunque el tema le fascinaba, al mismo tiempo le producía disgusto contemplar las pequeñas lujurias de sus personajes, incapaz de distanciarse él mismo de ellos, torturado todavía por su preocupación. Lo mismo que Swift, se irritaba con la burla que supone el que la vida sea tal como es, pero, al contrario que aquél, era también consciente de que este extraño animal, el hombre, había compuesto sinfonías, pintado cuadros y tenido momentos de inspiración. Todo ello llevaría hasta la más brillante y original de sus novelas: *Point Counter Point* (*Contrapunto*, 1928). No hallaría consuelo en la frágil ilusión de un mundo mecánico bien ordenado, y satirizaría tales creencias en *Brave New World* (*Un mundo feliz*, 1932). El cambio en la escena política que tendría lugar en Europa a partir de 1933 daría a su pensamiento una mayor fuerza y seriedad. La bestia, que había descubierto ya en el hombre, parecía ahora dispuesta a destruir las gracias que había ofrecido al mundo civilizado una pequeña compensación. En *Eyeless in Giza* (*Ciego en Giza*, 1936) expondría su profunda profecía, pero había llegado a disgustarse ante la utilización de la novela como un vehículo de ideas. Por eso, en *Ends and Means* (1937) expondría sus ideas sin la complicación añadida que significaba contarlas por medio de un relato. En *Time Must Have a Stop* (1945) y en *Ape and Essence* (1949) volvería a la ficción novelada sin añadir mucho más a las primeras novelas. A partir de 1938 residió en California y, al mismo tiempo que se le iba deteriorando la vista, se fue interesando cada vez más por el misticismo; así su última novela, *The Island* (*La isla*, 1962), está penetrada de un tono mucho más tranquilo.

James Joyce (1882–1941) y D. H. Lawrence fueron los dos novelistas más originales de este siglo, aunque en la década de los años sesenta la popularidad de Joyce no marchó al mismo paso que la de Lawrence. Lo mismo que Shaw y Yeats, Joyce era irlandés. Al contrario que ellos, no residió nunca en Inglaterra. La mayor parte de su vida transcurrió en el continente, pero espiritualmente nunca abandonó Dublín. Sus primeros relatos breves, *Dubliners*, eran cortos relatos impresionistas, tan bien definidos como los de Maupassant. La personalidad de su arte comenzaría a demostrarla en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), y aparecería ya formada por completo en *Ulysses* (1922). Pasados ya diecisiete años, a esta última obra le seguiría *Finnegans Wake* (1939). Joyce trató de hacer una obra de ficción que pudiera reflejar toda la vida, la consciente y la subconsciente, sin hacer ningún tipo de concesión a las habituales convenciones del lenguaje. Deseaba romper la estructura normal del lenguaje hasta que consiguiera reflejar estas impresiones cambiantes. Explicado de una manera más filosófica, llegó a sentir que el tiempo y el espacio eran artificiales, que todo está relacionado, y que el arte tendría que ser un símbolo de esa relación. Su obra se ha hecho notable porque, en esta búsqueda, descubrió, particularmente en el final del *Ulysses*, estas contemplaciones interiores de sus personajes cuando ellos mismos concentran la atención en su vida sexual. Juzgarle únicamente a partir de estos párrafos es olvidarse de su seriedad como artista. Tomaría como base a Dublín y a la Iglesia católica, y a partir de ambas se sublevaría, como podemos comprobar en *A Portrait of the Artist*. Ambas eran unidades altamente organizadas, y abandonarlas, en particular dejar la Iglesia, significaba en el plano emocional entrar en el caos. Psicológicamente Joyce está siempre tratando de volver a encontrar la unidad en un mundo

desorganizado. Cuanto mayor era el empeño que ponía en definir la Unidad, más se le iban cayendo de entre las manos los fragmentos rotos en diminutos pedazos. Comparado con *Finnegans Wake*, el argumento del *Ulysses* es sencillo. En lugar del vagabundeo del Ulises homérico por el mundo geográfico, Joyce nos presenta los vagabundeos mentales de un personaje en Dublín, en un plazo de veinticuatro horas. En ocasiones, mantiene en las frases la habitual estructura gramatical, y las secuencias del pensamiento no son excesivamente difíciles de seguir, una vez que se han captado sus recursos para sugerir la libre asociación en la mente. Al lado de *Finnegans Wake*, la novela anterior parece un abecedario, pues en esta obra enorme, Joyce ha escrito un inmenso conjunto de palabras, algunas de ellas derivadas de lenguas diferentes del inglés, y muchas otras claramente inventadas y cuyo significado no hay lector que pueda tener la esperanza de descifrar. Sin embargo, su ingenio es evidente, y su atrevimiento para la invención ha influido en un buen número de escritores más jóvenes que le han seguido a modesta distancia.

Nada de la novela del siglo XX puede compararse de lleno con Joyce. Leerle a él junto a Virginia Woolf es encontrarse con todo aquello que ella se vio obligada a excluir a propósito de la timidez de las clases medias altas. La manera de expresarse de Joyce podía haber sido aún más rica de no haberse visto perseguido por la censura. En la novela del siglo XX han existido enormes dosis de talento, pero muy rara vez de genio. En Joyce nos encontramos con un genio vigoroso y total que es muy difícil de seguir.

Mientras que en Lawrence y en Huxley la novela dependía fundamentalmente de las ideas, un grupo de escritores de este último siglo la han utilizado para investigar los aspectos internos de la personalidad humana. Algunos de ellos se han visto animados por el estudio del subconsciente a penetrar más allá de las reacciones superficiales que se tienen durante la vida. Participaban de la creencia de que el novelista que describe una mente como si dirigiera sus pensamientos a través de frases perfectamente ordenadas, está únicamente dando una impresión artificial. Esta descripción de la vida interior ha pasado a menudo a formar parte de la novela, pero en la época actual ha sido explorada con una mayor profundidad, y con la ayuda de las ciencias de la psicología, que nos han mostrado lo desordenada que es nuestra existencia mental oculta. Una de las primeras novelistas en utilizar este género fue Dorothy Richardson, cuya *Pointed Roofs* (1915) sería la primera entrega de una serie de novelas en las que descubriría la conciencia de un personaje único. Su obra no recibiría el reconocimiento que le sería dispensado a Virginia Woolf (1882–1941), quien comenzaría a publicar en el mismo año que Dorothy Richardson con *The Voyage Out (Fin de Viaje)*, 1915, y que iría desarrollando su arte en una serie de novelas entre las que se incluyen *Night and Day* (1919), *Jacob's Room (El cuarto de Jacob)*, 1922, *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse (Al faro)*, 1927, *Orlando* (1928), *The Waves (Las olas)*, 1931, *The Years (Los años)*, 1937 y *Between the Acts (Entre actos)*, 1941, que dejaría morir sin revisar en su totalidad. Su método consistía habitualmente en aceptar una trama que tuviera un sencillo esquema, pero explotar éste con un impresionismo tal que recogiese cada detalle, por pequeño que fuere, y ordenar estos detalles no siguiendo una disposición racional, sino según van fluyendo de la mente de uno de los personajes. La novelas se convertía así en una variación sobre un soliloquio interior, aunque se permitía una cierta difusión por medio de conservar el bien ordenado tema central. Armada con una inteligencia aguda y sensible, teñía cada uno de los evanescentes estados de ánimo con una calidad romántica que añadía a la fuerza de la narración. Además, poseía ingenio, como se puede comprobar en *Orlando*, y una ternura sin sentimentalismo añadido para evocar estas relaciones humanas que nunca antes habían sido percibidas. Los personajes que de esta manera captaba en medio de la desnudez de su vida mental eran tales que participaban de la inteligencia y de las buenas costumbres de la autora. Incluso cuando parecía que ya lo había expuesto todo, aún había mucho por revelar. Esto último podemos comprobarlo cuando comparamos su obra con la de James Joyce. En 1953 aparecieron fragmentos de su autobiografía, en la que nos muestra que poseía un profundo conocimiento de la relación existente entre el artista y la obra que creaba. Quentin Bell ha relatado su vida con mucha simpatía, pero sería muy difícil tener que predecir si el interés por su obra como novelista seguirá manteniéndose siempre en su totalidad.

Aunque puede muy bien afirmarse que Virginia Woolf es una de las novelistas más originales del siglo XX, otras mujeres harían contribuciones más importantes. Rose Macaulay (1881–1957) sería la más destacada de todas ellas. Su talento más temprano lo dirigiría hacia la sátira, por ejemplo en *Orphan Island* (1924), pero la

parte más ambiciosa de su obra vendría después: la novela histórica *They Were Defeated* (1932) y una última novela excelente de acción más lenta, *The Towers of Thezibond* (1956). Carece de la agresiva originalidad y del talento personal de Ivy Compton-Burnett (1892–1969), que escribiría *Dolores* en un año tan temprano como 1911, pero que crearía una manera de hacer enteramente propia en *Brothers and Sisters* (1929) y en la serie de novelas que la seguirían. Todas estas narraciones se desarrollan entre los años 1885 y 1901, elegidos así para proporcionarles un escenario en el que dominara la vida familiar, y donde pudiera aislarse la vida de las grandes propiedades del campo, con toda su violencia y excentricidad: la tragedia griega en un escenario victoriano. A menudo hay un ambiente relacionado con Irlanda. Las novelas están casi por completo dialogadas, con numerosas frases ingeniosas y con el empleo continuado de aforismos, lo que ha llevado a que algunos, erróneamente, la comparen con Jane Austen. Su mundo es mucho más siniestro: en *Brothers and Sisters* (1929) aparece el incesto; en *Men and Wives* (1931) un niño mata a la madre; en *Manservant and Maidservant* (1947), además de otros crímenes, hay un parricidio premeditado. Los ingredientes más frecuentes están compuestos por un déspota como figura central, tremendas conspiraciones en el interior de las familias y una numerosa aparición de personajes llenos de maldad. Esta autora ha gozado de una tertulia de admiradores muy inteligentes que han elegido entre sus mejores obras: *Men and Wives* (1931), *More Women than Men* (1933), *A House and Its Head* (1935), *Daughters and Sons* (1937), *A Family and a Fortune* (1939) y *Manservant and Maidservant* (1947). Su talento nos proporciona una imagen de elegancia bajo la cual está latente el mal. Su genio posee un elemento satírico, pero hubiéramos preferido que el elemento cómico ocupara un espacio más importante, ya que era muy capaz de ser brillante con una sola frase, por ejemplo, conocerlo todo es perdonarlo todo, y eso echaría a perder todas las cosas, o el orgullo puede ir por delante de una ruina. Pero también puede continuar después. Su larga carrera continuaría con una uniformidad poco usual en sus creaciones. Entre las novelas más recientes se cuentan *The Mighty and Their Fall* (1961) y *A Good and his Gifts* (*Un Dios y sus dones*, 1963).

Katherine Mansfield (1888–1923), neozelandesa, era la esposa de Middleton Murry, crítico, biógrafo y comentarista de la obra de D. H. Lawrence. Esta autora estuvo de moda en su día por los relatos cortos: *In a German Pension* (1911), *Prelude* (1918), *Bliss* (1920) y *The Garden Party* (1922), pero su fama no fue duradera. Dedicó toda su atención a las emociones individuales y a la sensibilidad, pero las comparaciones que se le hicieron con Chejov parecen ahora haber sido excesivas. El *Journal*, publicado póstumamente, significó un valiente intento de autoanálisis de una personalidad muy comprometida. Rosamond Lehmann (n. 1904), que procedía también de la tradición romántica, escribió poco, pero llena de ingenio. Parece que su primera obra, *Dusty Answer* (1927) tiene influencias de Meredith. Las últimas novelas están llenas de sensibilidad y poseen un conocimiento de la vida más amplio que el de algunas de sus contemporáneas. En 1934 apareció *A Note in Music*, pero se la recuerda mejor por *The Ballet and the Source* (1944), en la que se contrasta la impresión que una joven tiene de una anciana con la realidad de la vida de aquella mujer. Rebecca West (n. 1892), crítica y observadora sensata, tenía una imaginación que se hallaba en inmediato contacto con las circunstancias corrientes. Entre sus novelas se incluyen *The Return of the Soldier* (1918), *The Judge* (1922) y *Harriet Hume* (1929). Elizabeth Bowen haría una distinguida contribución a la novela en la que se elucidan sentimientos personales y relaciones humanas, que comenzaría con *The Hotel* (1927) y seguiría con un buen número de novelas entre las que convendría incluir *To the North* (1932), *The House in Paris* (1935), *The Death of the Heart* (1938), *The Heat of the Day* (1949) y *The World of Love* (1955). La más típica y efectista es *The Death of the Heart*, que explora con sutileza las emociones de una muchacha adolescente colocada en una situación humana complicada e insegura. La escena se sitúa entre la gente de las clases medias elevadas, que nunca discuten de política o incluso de ningún otro tema fuera de sus propias relaciones y de sus propios efectos. Aunque se trate de una obra delicada y reveladora, no podemos alabarla, sino más bien sentir que esté tan alejada de las realidades más preocupantes del año 1938 en que apareció; y, más aún, este tipo de novela, que estuvo representada con tanta competencia durante las tres primeras décadas del siglo XX, estaba tocando a su fin.

Hubo también muchos otros que escribieron novelas con inteligencia y habilidad, pero sin añadir nada sustancial a la forma. Sin pretender citar a todos los escritores incluibles en esta categoría, podemos tomar a cuatro como ejemplo: Compton Mackenzie (1866–1972), Hugh Walpole (1884–1941), J. B. Priestley (n.

1894) y L. P. Hartley (1895–1972). De todos ellos, Mackenzie sería con diferencia el más prolífico. Sus primeras novelas roturarían nuevos campos, particularmente *Carnival* (Carnaval, 1912) y *Sinister Street* (1913–1914); esta última, la más ambiciosa de sus obras, es un estudio del desarrollo del temperamento humano, y si hubiese sido menor la mojigatería de su público, es probable que se hubiera convertido en una obra importante en lugar de tener que conformarse con ser una pieza audaz de una época concreta. La mayor parte de sus novelas últimas fueron entretenimientos, por ejemplo *Whisky Galore* (1947). Hasta bien entrado en los noventa años continuó escribiendo su larga autobiografía, titulada *Octave Nine*. Fue un auténtico viejo hombre de letras de aquel tipo que ya no puede producirse en las condiciones de la vida moderna. Hugh Walpole, que comenzó con *The Wooden House* (1909), se dedicó a estudiar tipos ingleses y, en ocasiones, por ejemplo en *The Cathedral* (1922), de una manera que recuerda a Trollope. Su última larga novela histórica, *Rogue Herries* (1930), en una amplia narración explora con vigor numerosos aspectos del carácter. La meteórica ascensión de J. B. Priestley con *The Good Companions* (1929), la seguiría con *Angel Pavement* (1930) y otras novelas. Aquellos a quienes desagrada la popularidad han tratado de minimizar con vehemencia sus trabajos. Localizando al principio sus obras en Yorkshire, ha sido capaz de explicar muchas cosas del escenario contemporáneo utilizando gruesos volúmenes. Atrajo a gran cantidad de público que, antes de encontrarse con su obra, no conocía la novela; un público parecido al que había captado Dickens. De forma parecida, L. P. Hartley dedicó una parte muy considerable de su talento al relato breve y a la novela, escribiendo estudios sensibles sobre la vida inglesa, como *The Shrimp and the Anemone* (1944) y *Eustace and Hilda* (1947). En los últimos años de su vida, conseguiría extender su fama gracias a la excelente versión filmica que en 1971 se rodaría de su atractiva novela *The Go-Between* (El mensajero, 1953). De esta manera conseguiría aumentar el público de toda su obra, incluida *The Harness Room* (1971).

Por lo que se refiere a la generación de escritores más jóvenes sólo nos es posible hacer una selección. Joyce Cary (1888–1957) añadió nuevos elementos a la novela. Los primeros temas que trató tenían un ambiente africano, por ejemplo en *Aissa Saved* (1932) y en *An African Witch* (1936), a los que habría que añadir posteriormente el más notable de estos estudios: *Mister Johnson* (1939). Muestra en ellos una gran comprensión de los problemas que se plantean entre los europeos y los africanos en un ambiente muy actual. Entre el resto de su producción hay tres volúmenes relacionados: *Herself Surprised* (1941), *To Be a Pilgrim* (1942) y *The Horse's Mouth* (La boca del caballo, 1944), que hicieron aparición durante la Segunda Guerra Mundial. Muestran un gran entusiasmo por la vida, ponen el énfasis en el colorido y la alegría de vivir, situado todo ello en medio de un tema moderno y picaresco, particularmente en la persona de Jimson, el bribón.

Charles Morgan (1894–1958) es uno de esos escritores difíciles de valorar. Analiza en sus obras los más finos matices del sentimiento en medio de un ambiente elegante y místico. Encontró una gran aceptación de público para *Portrait in a Mirror* (1929), *The Fountain* (1932) y *Sparkenbroke* (1936). Los críticos abordarían su obra con una cierta sorna, pero, como contrapartida, conseguiría un caluroso reconocimiento en Francia. Fue un ensayista distinguido y escribió obras para el teatro, como *The River Line* (1952) y *The Burning Glass* (1953), que reflejaba, una vez más de manera muy personal e idealizada, problemas que habían ido apareciendo a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Entre los escritores nacidos en la primera década de este siglo, George Orwell (1903–1950) poseería un talento magnífico y personal. Un historiador social que quisiera apreciar lo sucedido en Inglaterra en ese período no podría hacer otra cosa mejor que estudiar a Orwell; este autor recibiría la educación convencional de un inglés de la clase alta, pero su familia era comparativamente pobre: iría creciendo en la escuela preparatoria consciente de ello y, aunque Eton le trataría con amabilidad, dejaría esa escuela, no para ir a la universidad, sino para ingresar en la Policía Imperial en Birmania. Allí desarrollaría el complejo de culpabilidad sobre el imperialismo, tan común a su generación, y que iría a desembocar en su primera novela, *Burmese Days* (1934). Desde su punto de vista, no se tendrían que pagar las culpas sólo por el imperialismo, ya que él tenía en la mente a todos los oprimidos de la tierra y deseaba ligar su muerte a la de ellos. Desde 1927 a 1933 se ocultó entre la pobreza y de ahí surgiría la novela en gran medida autobiográfica, *Down and Out in Paris and London* (Sin blanca en París y Londres, 1933). Había llegado a palpar la desolación

provocada por la pobreza y el desempleo en Francia e Inglaterra por caminos diferentes de aquellos seguidos por sus contemporáneos de izquierdas, y de ahí saldrían una serie de novelas en las que aparecen implicados estos problemas o en las que se hayan abiertamente debatidos: *A Clergyman's Daughter* (*La hija del reverendo*, 1935), *Keep the Aspidistra Flying* (1936) y *Coming Up for Air* (*Subir a por aire*, 1939). Recibieron menor atención de la que hubieran merecido porque Orwell estaba demasiado alejado de los grupos literarios de izquierdas, y este aislamiento afectaría también a la acogida de sus ensayos, titulados *The Road to Wigan Pier* (1937). En una época de escritores comprometidos era discordante oírle decir a Orwell: Nadie que sienta profundamente la literatura inglesa, o incluso que prefiera el buen inglés al malo, puede aceptar la disciplina de un partido político. En la Guerra Civil española fue antifascista, pero, al mismo tiempo, altamente individualista, y el resultado literario de aquel suceso sería el *Homage to Catalonia* (*Homenaje a Cataluña*, 1938), uno de sus libros más atractivos. Sus ensayos titulados *The Lion and the Unicorn* (1941) nos lo presentan observando con afecto al pueblo inglés, aunque al mismo tiempo afirmaba que Inglaterra era el país más opresor de las clases existente bajo la capa del sol. En *Animal Farm* (*Rebelión en la granja*, 1945), quizás influido por Swift, describió a los animales de una granja haciéndose con el poder y encontrando en él su propia corrupción. Finalmente vendría 1984 (1949), con su despiadada visión del último mundo totalitario en el que todo está controlado por el poder, visión, por supuesto, mucho más crítica que la de Aldous Huxley nos presenta en *Un mundo feliz*.

La originalidad de Orwell reside en el conocimiento que posee de los matices de la Inglaterra contemporánea: se anticipó en esto a escritores más jóvenes, como Kingsley Amis y John Wain. Cierta número de sus contemporáneos se movieron todavía en los ambientes de las clases medias altas, aunque a menudo utilizando un punto de vista irónico. Tal sería el caso de Evelyn Waugh (1903–1966), uno de los novelistas más capaces de su generación. Tiene párrafos y escenas de notable calidad. Su hermano, Alec Waugh (n. 1898), se ganó una temprana popularidad con lo que en aquella época pareció un valiente documental sobre las *public schools*, titulado *The Loom of Youth* (1917), pero sus últimas novelas fueron principalmente entretenimientos. Las primeras novelas de Evelyn participan hasta cierto punto de las críticas satíricas que sobre la sociedad refinada hacía Aldous Huxley, pero los personajes de éste eran más intelectuales mientras que los de Waugh eran más aristocráticos, y este último se dedicaría en mayor medida a la alta comedia. Poseía un desprecio burlesco que le era muy personal, y que nos muestra por ejemplo en *Decline and Fall* (1928) y en *Vile Bodies* (1930). Sus viajes por África, sobre todo por Abisinia, le llevaron a escribir *Black Mischief* (1932). *A Handful of Dust* (1934), y la sátira cómica sobre el periodismo titulada *Scoop* (1938). Waugh se convertiría al catolicismo, y como resultado de ello, mezclaría con la comedia una mayor seriedad en *Brideshead Revisited* (1945). En ella hace una descripción de la nostalgia por una Inglaterra ya desaparecida: una Inglaterra que, en parte, era la ilusión de un hombre, con sus orígenes de clase media, acerca de la grandeza y la elegancia de la sociedad aristocrática. Volvería una vez más a la sátira, esta vez tomando como punto de mira de su objetivo los crematorios americanos, en *The Loved One* (1948), pero la obra más importante de esta última etapa la constituiría la trilogía sobre el período bélico: *Men at Arms* (1952), *Officers and Gentlemen* (1955) y *Unconditioned Surrender* (1961), revisadas y reeditadas en un volumen titulado *Sword of Honour* (1965), en el que el protagonista, Guy Crouchback, se convierte en el símbolo del romántico vencido. Cuando estaba a mitad de la obra, los ataques que se le dirigieron por reaccionario, le llevaron a escribir una conmovedora novela autoanalítica, *The Ordeal of Gilbert Pinfold* (1957), que todavía hoy continúa siendo uno de los documentos literarios más reveladores de esa época. Al morir, se encontraba trabajando en una autobiografía, de la que se ha publicado una parte, pero que muy poco pudo añadir ya a su reputación.

En las novelas de Anthony Powell (n. 1905) aparece también algo de este cultivo de un pasado elegante. Ya en una fecha tan temprana como 1931, en *Afternoon Men*, expuso las manías y la conducta extravagante de una sociedad aristocrática que ya no se hallaba tan segura de sus tradiciones. En los años de guerra preparó un volumen sobre el anticuario John Aubrey y regresó a la novela decidido a producir una obra realmente grande sobre todas las cosas en las que estoy interesado; en realidad, sobre la vida toda de uno. Esa idea se haría realidad en *The Music of Time*, en la que se incluyen libros tales como *A Question of Upbringing* (1951), *A Buyer's Market* (1952), *The Acceptance World* (1955), *At Lady Molly's* (1957) y *Casanova's Chinese Restaurant* (1960). Sin haber caído en la utilización de un modelo único, continuaría su obra con *The Soldier's*

*Art*, que retrotrae la narración hasta 1941, y *The Military Philosophers* (1968), que continúa la descripción de esa época hasta finalizar la Segunda Guerra Mundial. En estas últimas novelas encontramos una prosa trabajada a menudo con mucha soltura. Por los personajes es deudor de Aubrey, y un poco más de Dickens, y por el método está en deuda de manera general con Sterne y con Proust. Aquello que se puede creer está en lucha continuamente con lo extravagante y, de ahí, ambos salen ganando. Se ha calculado que en esta obra hay ya doscientos personajes: todos ellos se conocen entre sí, pero en contextos diferentes, y con ella construye el último laberinto de la vida de las altas clases medias inglesas. El onceavo y penúltimo volumen se publicó en 1973 bajo el título de *Temporary Kings*, que fue ampliamente aclamado como una ingeniosa conclusión previa a uno de los experimentos más ambiciosos en la novela de esta época.

El nombre de Evelyn Waugh se ha vinculado siempre al de Graham Greene (n. 1904), porque ambos son católicos conversos, pero como novelistas tienen muy pocas cosas en común. Greene es realista, aunque haya denominado entretenimientos a algunas de sus novelas más emocionantes, por ejemplo *A Gun for Sale* (1936), *The Confidential Agent* (1939), *The Ministry of Fear* (1943) y el excelente guión para la película *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1950). Incluso en medio de estas emociones permanece un elemento de pesquisa moral. Sus novelas más serias, *England Made Me* (1935), *The Heart of the Matter* (1948), *The End of the Affair* (1951) –con *Brighton Rock* (1938) colocada en algún lugar entre el entretenimiento y la novela– nos lo muestran como un notable novelista, que presenta tanto los personajes como sus emociones con seguridad y con un hábil control de la narración. Posee el encanto de Maugham para la utilización de lugares extraños y es implacable en la exploración de la experiencia humana; pero, en Greene, el elemento católico le añade profundidad, por ejemplo en *The Heart of the Matter*. En estas novelas presenta el bien y el mal en su sentido teológico, como algo distinto e incluso contradictorio en ocasiones a la bondad y a los esfuerzos llevados a cabo por conductas socialmente encomiables. El protagonista de *The Heart of the Matter* llega al adulterio y al suicidio, y por ello, teológicamente, a la condenación, únicamente por seguir un instinto sincero que le conduce a la bondad. Algunos críticos creyeron que en *A Burnt Out Case* (1961) aparecían indicios de haber realizado ya lo mejor de su obra, pero en *The Comedians* (1966) se nos muestra ocupado aún efectivamente con los problemas del bien y del mal en un escenario excelente y bien descrito situado en Haití.

Otro novelista cuya contribución principal le ha dedicado al realismo contemporáneo es Christopher Isherwood (n. En 1904), el cual, además de las obras de teatro escritas en colaboración con W. H. Auden, escribió dos vivos documentales sobre la Alemania nazi, titulados *Mr. Norris Changes Trains* (*Mr. Norris cambia de tren*, 1935) y *Goodbye to Berlin* (*Adiós a Berlín*, 1939). Poseía una enorme economía de estilo y se aproximó con modestia a temas que iluminaban la desesperación de los individuos a nivel personal en el momento en que una civilización empieza a colapsarse. *Mr. Norris cambia de tren* se trata en sí de una fantasía en un ambiente berlinés del período inmediatamente anterior a la subida de Hitler al poder, que nos ilustra sobre la decadencia de la vida berlinesa, pero que nos proporciona también descripciones de la creciente crueldad de los grupos hitlerianos. El tema central es demasiado fantástico, pero contrasta con los pasajes en los que refleja el pistolero de la política alemana durante esos años. *Adiós a Berlín* está más cerca del reportaje. Isherwood utilizó un ambiente que conocía muy bien para definir un momento único de estas décadas. Marchó con W. H. Auden a los Estados Unidos antes de la Segunda Guerra Mundial y sus últimas novelas, por ejemplo *Prater Violet* (1945) y *The World in the Evening* (1954) tienen menos importancia. Rex Warner (n. 1905) fue también un escritor cuyas mejores obras pertenecieron al impacto del movimiento político revolucionario de los años treinta. Estudioso de los clásicos, crítico y traductor, escribió dos alegorías políticas en forma de novela: *The Professor* (1938) y *The Aerodrome* (*El aeródromo*, 1941). Nos muestra en ellas lo inadecuado del liberalismo y de la tradición cuando tienen que enfrentarse al poder totalitario.

Contemporáneo de los anteriores, actuando de la misma manera que ellos y que tampoco se siente afectado por las influencias del momento, tenemos a Henry Green (1905–1973), escritor de una enorme originalidad, que prepararía una serie de novelas a las que acostumbraba titular con una sola palabra: *Blindness* (1926), *Living* (1929), *Caught* (1943), *Loving* (*Amor*, 1945), *Back* (1946), *Concluding* (1948), *Nothing* (1950) y *Doting* (1952). Contempla el escenario humano con una lozanía independiente, casi como si nunca lo hubiera

visto con anterioridad. En *Doting* construye toda la acción basándose en diálogos, pero sin complejidad alguna. La aparente sencillez con la que se enfrenta a la obra puede, a primera vista, ocultar su calidad.

En 1937, Lawrence Durrell (n. 1912) publicó en París una novela titulada *The Black Book* (*El cuaderno negro*), llamativa y obscena excentricidad que no podía publicarse en Inglaterra hasta treinta años después. Su fama descansa principalmente en *The Alexandrian Quartet* (*El cuarteto de Alejandría*), una serie de novelas cuya primera edición se realizaría entre 1957 y 1960: *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* y *Clea*. Se dedica en ellas a investigar el amor en todas sus formas, y pasajes de gran belleza se mezclan con estudios sobre la corrupción y con una compleja investigación sensual. Durrell posee una prosa imaginativa de tremendo impacto, pero sigue siendo cuestionable hasta dónde llegará su brillante y exótica obra. Utiliza todas las licencias de que se han pertrechado los novelistas modernos en la escandalosa *Tunc* (1968) y en la novela que seguiría a ésta: *Nunquam* (1970), pero sigue siendo incierto el camino que seguirá como novelista. Olivia Manning es otra novelista que empezaría a escribir en la década de los años treinta, pero que es más conocida por la obra posterior, publicada en varios volúmenes cuya acción discurre en escenarios exóticos: su *Balkan Trilogy* comprende *The Great Fortune* (*La gran fortuna*, 1960), *The Spoilt City* (1962) y *Friends and Heroes* (1965).

A partir de la Segunda Guerra Mundial aparecería una nueva tradición en la novela realista que pretendía traer a la escena cotidiana a los científicos, los psicólogos y los hombres nuevos de la burocracia en el poder. Nigel Balchin (1908–1970) realizó un intento que se haría popular. *The Small Back Room* (1943) nos presenta con todas las apariencias a la autenticidad las rivalidades entre grupos de científicos enfrentados en tiempos de guerra, mientras que en *Mine Own Executioner* (1945) describe la historia de un psiquiatra. C. P. Snow (n. 1905), procedente de Cambridge y que formaría parte de la maquinaria gubernamental en tiempos de guerra, obtendría un éxito parecido ya en su momento, e investigaría en sus novelas los pasillos del poder. Planificó una secuencia de relatos desarrollada en once volúmenes, bajo el título general de *Extrangers and Brothers* (*Extraños y hermanos*). De ellas, *The Masters* (1951), que mostraba las rivalidades entre las diferentes personalidades de un colegio de Cambridge, obtendría un amplio reconocimiento, de la misma manera que sucedería con *The Conscience of the Rich* (1958) y *The Affair* (1960). Hay quienes se quejan de una cierta uniformidad en el estilo, pero la novela regresa con Snow a los problemas contemporáneos y posee un don narrativo que le permite investigarlos con viveza. Consiguió gran popularidad cuando *The Masters* y *The Affair* fueron adaptadas con éxito al teatro. En 1968, en *The Sleep of Reason*, añadiría a la serie de *Extraños y hermanos* una novela más sensible a la violencia y a las crisis psicóticas presentes en algunos elementos de una sociedad que cambia con toda rapidez. Esa secuencia finalizaría en 1970 con *Last Things*.

En la década de los años cincuenta y, en especial, en la de los años sesenta, la censura comienza a actuar en la literatura inglesa con un menor rigor y los autores se encuentran ante una libertad sin precedentes. Hemos citado en varios lugares la abolición de la censura teatral, pero también se irían imponiendo las mismas condiciones para los novelistas. El punto de inflexión lo marca el fracaso de la demanda por obscenidad que se había interpuesto contra la edición Penguin de *El amante de lady Chatterley*. Tras ese precedente, sería ya fácil publicar una edición sin expurgar del *Ulysses* de James Joyce. No deja de ser una ironía contrastar esta situación con la batalla continuada que Joyce hubo de sostener en vida contra censores y policía. Pero estas obras eran moderadas si se las compara al texto de algunas novelas inglesas y americanas más recientes. En 1969, el Arts Council, institución financiada por el gobierno para el apoyo de las artes, recibió un informe de su propia comisión sobre la censura que recomendaba por unanimidad la abolición de la ley sobre la obscenidad. El gobierno no mostraría ningún deseo de convertir el informe en ley, pero la novelística inglesa estrenaría la década de los setenta con una permisividad verbal mucho mayor que en cualquier otro período de su historia.

Aún es demasiado pronto para evaluar, por la larga perspectiva de tiempo que condiciona este libro, cuáles serán las ventajas de estas nuevas libertades. Si volvemos la vista atrás, podemos especular sobre lo que hubieran conseguido Fielding o Dickens en las actuales circunstancias. Un cierto número de escritores más jóvenes han ensanchado los límites de la novela y han partido del camino bien trillado por los realistas

sociales. Durante las últimas décadas ha existido otra forma de ficción especulativa que podría probar un renacimiento en la novela como género de ficción pero, dadas las condiciones de este informa, es demasiado pronto para hacer juicios precisos. Puede afirmarse que el novelista, lo mismo que el poeta, aunque en situación menos grave, compite con los medios de comunicación, y debería contabilizarse el número actual de horas que el público potencial de la literatura pasa sentado frente a la pantalla de televisión. Lo único que podemos esperar es que una cantidad cada vez mayor de novelistas sean capaces de romper esa barrera.